عمر الخيام والأدب

بقلم علي أدهم

نقاد المجتمعات الإنسانية فريقان ، فريق يرى بخياله صورة للمجتمع أوفى وأتم من الصورة التي يطالعه بها حاضره فهو ينعى على الحاضر مساوئه ، ولا يكف عن التنديد بعيوبه ، وكشف ما به من وجوه النقص ودواعي التخلف ، وهو يعمل ذلك كله في سبيل تحقيق المثل الأعلى الذي ينشده ، ويحسن هذا الفريق الظن بالطبيعة الإنسانية ، ويراها أهلا للتقدم والخير متى تقشعت عن بصرها الأغشية ، وزالت من طريقها العقبات ، ومن هذا الفريق أصحاب المدن الفاضلة والجمهوريات المثالية .

وهناك فريق آخر من نقاد المجتمع ربما كانوا أشد قسوة في نقدهم من الفريق الأول وأقدر على تقصي العيوب وإظهار النقائص ، وكأنما يرون فرضاً عليهم القيام بهذه المهمة واحتمال تبعاتها ، ولكنهم برغم ذلك يائسون من الاصلاح سيئو الظن بالطبيعة الإنسانية ، وهي في رأيهم غير قابلة للاصلاح والتقدم ، مطبوعة على الشر والفساد ، ومن هذا الفريق الكاتب البريطاني المشهور جوناثان سويفت مؤلف رحلات جاليفر ، فقد سلط في هذه الرحلات سخريته اللاذعة على البشرية ، وتناولها بالتهكم المرير في عاداتها ومختلف أحوالها ، والإنسان في رأي هذا الكاتب الهجاء يجمع بين الحمق والسخف



الحزين

والخبث وسوء الطوية ، ونظيره فى أدبنا العربى[1] شاعر المعرة الكبير أبو العلاء المعرى القائل فى لزومياته :

فلا تأمــل من الدنيا صلاحاً   فذاك هو الذى لا يستطاع

والقائل :

والشر فى الجد القديم غريزة   فى كل نفس منه عرق ضارب

وقد انتهى هذا اللون من ألوان التفكير بأبى العلاء إلى إيثار العدم على الوجود كما فى قوله فى ذم الدنيا :

وما لنفسى خلاص من نوائبها   ولا لغيرى إلا الكون فى العدم

وقد وجد النقاد من هذا القبيل فى مختلف عصور الحضارة ، وكانت لهم آراء متناثرة وأشتات من الخواطر فى نقد المجتمع والطبيعة الإنسانية ، وقد حاول الفيلسوف الألمانى شوبنهاور فى القرن التاسع عشر تنظيم هذه الآراء وإقامة بناء فلسفى على أساسها ، وأضفى على تشاؤمه صبغة فلسفية علمية ، وجاراه فى هذه النزعة بعض الفلاسفة الألمان الذين تأثروا بمذهبه ودانوا

---

(١) سبق لى أن تناولت موضوع رفض أبى العلاء للحياة فى مقال لى عن الموازنة بين أبى العلاء وشوبنهاور (من صفحة ١٨ إلى صفحة ٣٤) من كتابى « بين الفلسفة والأدب » .

بآرائه فى طليعتهم الفيلسوف ادوارد فون هارتمان مؤلف كتاب « فلسفة اللاواعى » .

وتأمل الجانب المحزن فى الحياة والإشارة إلى عيوبها ومساوئها نزعة قديمة فى النفس الإنسانية ، وقد ظهرت هذه النزعة حتى فى ظل الأديان التى تشيد بالعناية الإلهية المشرفة على الكون ، فالجامعة فى سفره المعروف يلخص لنا رأيه فى الفصل الأول قائلا « أى فائدة للبشر من جميع تعبهم الذى يعانونه تحت الشمس ؟ جيل يمضى وجيل يأتى والأرض قائمة مدى الدهر ، والشمس تشرق والشمس تغرب ، ثم تسرع إلى موضعها الذى طلعت منه ، جميع الأمور تعبى فلا يستطيع الإنسان أن يشرحها ، لا تشبع العين من النظر ولا تمتلىء الأذن من السمع ، ما كان فهو الذى سيكون ، وما صنع فهو الذى سيصنع فليس تحت الشمس شىء جديد » .

ثم يروى لنا جانباً من تجاربه الخاصة التى تدعم هذا المذهب فيقول « اتخذت أعمالا عظيمة ، بنيت لى بيوتاً ، وغرست لى كروماً ، وأنشأت لى جنات وفراديس ، وغرست فيها أشجاراً من كل ثمر ، وصنعت لى برك ماء لأسقى بها الخمائل النامية الأشجار ، واقتنيت عبيداً وإماء ، وكان بيتى عامراً بالبنين ، ورزقت مواشى كثيرة من البقر والغنم حتى فقت جميع الذين كانوا قبلى بأورشليم ، وجمعت لى فضة وذهباً مع أموال الملوك والأقاليم ، واتخذت لى مغنين ومغنيات وأصناف لذات بنى البشر وحليلة وسرارى ، فزدت عظمة ونمواً على جميع الذين كانوا قبلى بأورشليم ، والحكمة أيضاً لم تبارحنى ، وكل ما ابتغته عيناى لم أدعه يفوتهما ، ولا منعت قلبى من الفرح شيئاً ، بل فرح قلبى بكل تعبى ، ثم التفت إلى جميع أعمالى التى عملت يداى ، وإلى ما عانيت من التعب فى عملهما فاذا بالجميع باطل ولا فائدة فى شىء تحت الشمس » .

ويردد سفر الجامعة أن الحياة باطل الأباطيل وقبض الريح ، وإن تأمل « الدراما » البشرية ينتهى بنا إلى الاعتقاد بأن الحماقة غالبة ، وأنها أكثر مما نقدر ، والحياة فى نظره مؤلفة من سلسلة من المظاهر تتوالى متشابهة فى شبه دائرة ، فلا تقدم ولا تجديد لأن الماضى يشبه الحاضر والحاضر يشبه المستقبل ، والحاضر بغيض مكروه ولم يكن الماضى أصلح منه حالا ، والمستقبل لن يفوقهما ، وكل محاولة لتحسين حالة الإنسان وإقالة عثاره والنهوض به محاولة فاشلة غير موفقة ، لأن الإنسان محدود فى مواهبه ، ولم يؤت من العلم إلا قليلا ، والشر الذى نعتقد أنه قد غلب على أمره سرعان ما يعود أقوى سعاراً وأشد استفحالا مما كان قبل هزيمته واندحاره ، وهو يؤكد لنا أنه قد مارس

كل مهنة ، وعالج كل شيء ، فلم يجد إلا عبثاً وباطلا ، ولا فائدة من الاستمتاع باللذات والانغماس فى الترف ، لأن ذلك لا يخلف وراءه سوى الحسرات والآلام ، والاعتصام بالعقل والتعلق بالمعرفة والاقبال على العلم يضنى الجسم ويتعب الروح ، والإنسان بعد ذلك كله لا يدرى شيئاً ، وحقيقة أن الحكمة تفضل الحماقة لأن « للحكيم عينين فى رأسه أما الجاهل فيسير فى الظلام » ولكن ما قيمة هذه الحكمة التى لا تجلب خيراً ولا تدفع شراً ؟ والذى يحدث للحكيم « ووأسفا ! يموت الحكيم كالجاهل » وقد نتعب ونجهد ليرثنا الجهال .

ثم كيف نطمئن ويهدأ بالنا والعدالة فى هذه الدنيا موضع الشبهة ومظنة الاتهام ؟ « رأيت أيضاً تحت الشمس فى موضع العدل جوراً ، وفى موضع البر نفاقاً » وقد ترك ذلك كله فى نفس الجامعة — أو مؤلف السفر — أقوى أثر حتى جعله يغبط الموتى ، والذين لم يوجدوا « ثم التفت فرأيت جميع المظالم التى تجرى تحت الشمس ، وإذا بدموع المظلومين وليس لهم من معز ، وفى أيدى ظالميهم قدرة ، وهم لا معزى لهم ، فغبطت الأموات الذين درجوا من قبل على الأحياء الذين هم باقون حتى الآن ، وخير من كليهما من لم يوجد حتى الآن لأنه لم ير العمل الشرير الذى يفعل تحت الشمس » .

وأمثال هذه المظاهر جعلته كاسف البال موجع القلب ، يستطيب الحزن ويؤثره على الابتهاج والاستبشار ويقول « يوم الموت خير من يوم الولادة ، والدخول إلى بيت النياحة خير من الدخول إلى بيت الوليمة ، والحزن خير من الضحك ، لأنه بكآبة الوجه يصلح القلب وقلب الحكماء فى بيت النياحة ، وقلب الجهال فى بيت الفرح » .

وللشعراء فى شتى العصور ميل خاص إلى تأمل الجانب الحزين للحياة ، والأرجح أن شعورهم المرهف وإحساسهم اليقظ وخيالهم المتوثب يجعلهم أشد من غيرهم ضيقاً بآلام الحياة وكوارثها وأشجانها ، والحياة فى رأى أكثر الشعراء سريعة المر ، كثيرة التقلب ، لا يدوم على حال لها شأن ، والوردة الناضرة سرعان ما يدركها التصوح والذبول ، والحسناء الفاتنة سرعان ما يولى شبابها وتذهب فتنتها ، وكلما سما الشاعر فى الشاعرية كان ذلك الشعور فى شعره أجلى وأوضح ، وخير فنون الشعر عند الكثيرين هما الغزل والرثاء ، وبينهما علاقة أصيلة ، فالغزل يقوم على التغنى بمحاسن المحبوبة ، ويشير إلى روعات الفراق وآلام التسهيد ، والصد والاقتراب ، والخوف من الواشين ، والآلام التى يعانيها المحب فى الصد والاقبال والقرب والنوى ، والرثاء يقوم على ذكر المحاسن التى طويت ، وانتصار الموت على الحياة ، والإشارة إلى تنكر الأيام

للإنسان ومأساة حياته وسوء الظن بالأقدار وعدم الاغترار بمسالمة الأيام ، وأعظم ما فى الأدب الدرامى هى المآسى ، وتتضاءل إلى جانبها الملهيات كما تتضاءل التلال المتواضعة إلى جانب الجبال الشماء الشامخة ، ولو وضعنا ملهيات شاعر كبير مثل شيكسبير إلى جانب مآسيه لظهر تخلفها ، وأحب الشعراء إلى نفوسنا وأشدهم تحريكاً لعواطفنا وإثارة لشجوننا هم الشعراء الذين وصفوا لنا مأساة الحياة وأحزان البشر وآلامهم ، ومن أشهر القصائد فى الأدب البريطانى أنشودة القنبرة للشاعر الكبير شلى وفيها يقول « نرسل رائد النظر إلى الأمام وإلى ما فات ونذوب كمداً وحسرة لما لم يكن وأكثر ضحكنا اخلاصاً وأصفاه يشوبه بعض الألم وأعذب أغانينا هى الأغانى التى تعبر عن أشد أفكارنا حزناً ، وأجمل أغانى الحب هى الأغانى التى تعبر عن القلب الملتاع والكبد الحرى المقروحة ، وقد نعزو مثل هذه المشاعر إلى النزعة العاطفية أو إلى الاشفاق على النفس ، ولكن تبقى بعد ذلك مسألة لماذا نستشعر الارتياح ونجد المتعة فى قراءة الأدب الحزين ؟

وقد كان اليونانيون القدامى فى عصر نضجهم وازدهار حضارتهم أميل إلى أن ينظروا إلى الحياة نظرة متفائلة مستبشرة ، ولكن مع ذلك تواجهنا الشكوى من الحياة فى مختلف عصور حضارتهم ، فهسيود يقول « البر والبحر ممتلئان بالشرور وفى آناء الليل وأطراف النهار ، تغشى العالم أمراض غير مرغوب فيها تحمل الكوارث للبشر » وهوميروس تبدو هذه النغمة فى أشعاره من الحين إلى الحين مثل قوله « لا شىء فى الخليقة أكثر شقاء من الإنسان » ويقول تيوجنيس فى مراثيه « كان من الخير لأبناء الأرض أن لم يولدوا . . وخير ما لهم حينما يولدون هو أن يمروا سراعاً بأبواب هيدز » أى أن يقضوا نحبهم ، وقد ردد هذه النغمة شعراء المأساة مثل سوفكليز وميناندر واسكيلوس.

وتظهر هذه النزعة المتشائمة فى الأدب الرومانى بصورة أوضح حتى فى إبان عظمة الرومان القومية ، ولكنها بطبيعة الحال أكثر وضوحاً فى عهد التفكك والانحلال ، والأساس الذى تقوم عليه الفلسفة الأبيقورية هو أن الحياة سريعة الزوال كومضات الخيال ، وسنيكا الرواقى يمتدح الموت « لأنه أحسن ابتكار جاءت به الطبيعة » ومرقس أوريليوس فى تأملاته يفزع إلى الموت ويرجوه ألا يؤخر قدومه .

وفى الآداب الحديثة ثورة على التفاؤل تبدو فى رسائل ديدرو إلى صديقته صوفى فولاند كما تظهر فى كتابات فولتير وبخاصة فى رواية كانديد أو المتفائل ، وقد مثل هذه النزعة فى الأدب الألمانى الشاعران هينريك هينى



ونيقولا لينو ، كما مثلها فى الأدب الإيطالى أقوى تمثيل جياكومو ليوباردى ، ومثلها فى الأدب البريطانى الشاعر الثائر اللورد بيرون .

ومن ضروب التشاؤم الذى يشعر بزوال الحياة وبحير القائلين به البحث عن لغز الوجود وسر الخليقة تشاؤم الشاعر الفارسى والعالم الفلكى الرياضى عمر الخيام ، والعقل فى رأى الخيام قاصر عن حل مشكلة الوجود والإنسان الطبيعى ليس خيراً ولا عاقلا ، وإنما يجمع بين اللؤم والحماقة ، فلا سبيل إلى التسلى عن متاعب الحياة وهموم العيش بغير احتساء الخمر وطلب المتعة .

ويقول المرحوم الأستاذ أحمد أمين فى المقدمة الموجزة التى صدر بها ترجمة الأستاذ عبد الحق فاضل لرباعيات الخيام « قديماً سلك الناس مسلكين متناقضين لمحاربة الملل من الحياة ، أحدهما الزهد فيها كما فعل أبو العتاهية وأبو العلاء ، والثانى الانغماس فى لذاتها كما فعل أبو نواس والخيام ، وقد ترجمت هذه الرباعيات إلى اللغة العربية مراراً وتقبلها الناس قبولا حسناً لما فيها من شذوذ أحياناً ودعوة إلى الامعان فى اللذة أحياناً ، وأنا لا أوافقه على هذه الدعوة ولا على هذا الشذوذ لأنه كما قال الفيلسوف كانت « إذا أردت أن تعرف شيئاً أصحيح هو أم فاسد فعممه » ونحن لو عممنا هذا المسلك لكان الناس كلهم إباحيين متلذذين بوهيميين لا يأبهون لشىء إلا الخمر والنساء ، ولو تصورنا مجتمعاً هذا شأنه لكان مجتمعاً منحطاً يسرع إليه الفناء ، فكل مجتمع إنما يبقى بتحمل أعبائه ، وبمقدار ما فيه من حياة الجد مشوبة بقليل

من اللذائذ ، لا بحياة لذيذة ليس فيها شيء من الجد ، على أنه هو نفسه قد يكون أدرك هذا المعنى فلم يحي الحياة التى دعا إليها ، بل كان فقيهاً عالماً بالرياضيات مخترعاً فيها ، وهذا كله جد لا لهو . . . وقد وقفنا كثيراً عند مهاجمته للدين وللسماء ، ولعله فى ذلك مقلد لأبى العلاء المعرى فى لزومياته . . وهذه النزعات سواء من الخيام أو من أبى العلاء لا تحدث إلا فورة وقتية لا تلبث أن تزول ، وإنهما إن كفر لسانهما أحياناً فان قلبهما لا يفارقه الإيمان »

والواقع أن رباعيات الخيام قد أثرت فى نفوس الكثيرين ، ولعل هذا السبب فى كثرة تصدى الأدباء فى الشرق والغرب لترجمتها ، وقد ترجمها الأديب الشاعر البريطانى إدوارد فيتز جيرالد إلى اللغة الإنجليزية ترجمة ذاعت شهرتها وعظم تأثيرها فى خلال القرن التاسع عشر ، وأعجب بها الأدباء المعاصرون له ، فقال عنها الشاعر تنيسون « إنها كوكب يعادل الشمس التى انفصل عنها » وكان فيتز جيرالد قد ترجم بعض قصائد لشعراء آخرين من شعراء الفرس مثل جامى والعطار وغيرهما ، وأطلع بعد ذلك على نسخة الرباعيات المعروفة بنسخة بودلين المحفوظة فى أكسفورد ففتن بها ، وترجمها شعراً إلى الإنجليزية ، وقد ترجمت إلى لغات أوربية عدة ولكن لم تبلغ أى ترجمة أخرى من الذيوع والشهرة ما بلغته ترجمة فيتز جيرالد .

ويقول الإنجليز فى إحدى كلماتهم السائرة « إن هملت موجود فى كل قرية » ويبدو لى أن السر فى اهتمام الأدباء برباعيات الخيام أن شخصية مثل شخصية عمر الخيام كامنة فى كل قلب بشرى ، فمساورة الشكوك والتردد بين الأمل واليأس والشعور بالحيرة تلقاء غوامض الحياة وأسرارها المحجبة وخوافيها المبهمة ما تنفك تعاود القلوب الإنسانية ، والعقول البشرية ، مهما يكن مبلغ يقينها ومدى إيمانها بالحياة وحكمة الوجود ، ومن ثم هذه الاستجابة لأدب الخيام وموقفه من الحياة ، وسيظل للخيام معجبون تروقهم رباعياته ، وتعبر عما يخالج نفوسهم من الحيرة والأسى ما بقيت الإنسانية .

والخيام هو غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام من أهل نيسابور إحدى مدن خراسان فى شمال شرقى إيران ، وقد أحالت الزلازل هذه المدينة القديمة أطلالا دارسة ، كما خربتها غزوات المغول وحملاتهم الشعواء على العالم الإسلامى ، وبرغم أنها قد أعيد بناؤها إلى حد ما ، إلا أن عدد سكانها قد لا يزيد على عشرة الآلاف فى العصر الحاضر .

وقد مات الخيام فى سن متقدمة سنة ١١٢٣ ميلادية ، ودفن على مقربة من نيسابور ، ويقال إن سبب تلقيبه بالخيام أن والده كان يتعاطى صناعة الخيام ، وكان يعد الخيام فى عصره أعظم علماء الفلك والرياضة .

وقد تلقى الخيام العلم فى مدرسة نيسابور ، ومعلوماتنا عن حياته قليلة ، وبعض هذه المعلومات فى حاجة ماسة إلى شىء من التفصيل ، والمعروف أن أقدم الكتب التى ورد فيها ذكره كتاب جهار مقالة لمؤلفه النظامى العروضى السمرقندى الذى كان معاصراً له ، وهو يقول فى هذا الكتاب « اجتمعت بعمر الخيام فى مدينة بلخ عام ٥٠٦ هجرية ، وجالسته زمناً طويلا فكانت تلك الليلة من أسعد أيام حياتى ، وفى سنة ٥٣٠ هجرية سافرت إلى نيسابور فعلمت أنه توفى فزرت ضريحه وترحمت عليه » .

وكتت عنه شمس الدين الشهرزورى فى كتابه « نزهة الأرواح » فقال « عمر الخيامى النيسابورى الأباء والبلاد كان بارعاً فى أجزاء علوم الحكمة ، إلا أنه كان سيئ الخلق ضيق العطن ، وله ضنة بالتصنيف والتعليم ، وله مختصر فى الطبيعيات ورسالة فى الوجود ورسالة فى الكون والتكليف ، وكان عالماً بالقصة واللغة والتواريخ ، ودخل الخيامى على الوزير عبد الرزاق وكان عنده إمام القراء أبو الحسن الغزالى ، وكانا يتكلمان فى اختلاف القراءة فى آية ، فقال الوزير على الخبير سقطنا ، فسأل الخيامى ، فذكر اختلاف القراء وعلل كل واحد منها ، وذكر الشواذ وعللها ، وفضل وجهاً واحداً ، فقال الغزالى « كثر الله فى العلماء مثلك فانى ما ظننت أحداً يحفظ ذلك من القراء فضلا عن واحد من الحكماء » وأما أجزاء الحكمة من الرياضيات والمنقولات فكان ابن بجدتها ، ودخل حجة الإسلام الغزالى عليه يوماً وسأله أن يعين جزءاً من أجزاء الفلك القطبية دون غيرها مع كونه متشابه الأجزاء ،فأطال الخيامى الكلام حتى أذن الظهر ، فقال الغزالى « الآن جاء الحق وزهق الباطل » وقام ، ودخل الخيامى على السلطان سنجر وهو صبى وقد أصابه جدرى ، فلما خرج سأله الوزير « كيف رأيته وبأى شىء عالجته ؟ » فقال عمر « الصبى مخوف » فرفع الخادم خبره إلى السلطان ، ولما برئ السلطان أبغضه وكان لا يحبه ، وكان ملك شاه ينزله منزلة الندماء ، والخاقان شمس الملوك فى بخارى يعظمه غاية التعظيم ويجلسه معه على سريره ، وحكى أنه كان يتخلل بخلال من الذهب ، وكان يطالع الإلهيات فى الشفاء ، فلما وصل إلى فصل الواحد والكثير وضع الخلال بين الورقتين ، وقام وصلى وأوصى ، ولم يأكل ولم يشرب ، فلما صلى العشاء الأخير سجد ، وكان يقول فى سجوده « اللهم إنى عرفتك على مبلغ إمكانى ، فاغفر لى ، فان معرفتى إياك وسيلتى إليك » ، ومات رحمه الله وله أشعار حسنة بالفارسية والعربية منها :

مدير له الدنيا ، بل السبعة العلى ... بل الأفق الأعلى إذا جاش خاطرى
أصوم عن الفحشاء جهراً وخفية ... عفافاً وافطارى بتقديس فاطرى
وكم عصبة ضلت عن الحق فاهتدت ... بطرق الهدى من فيضى المتقاطر

وقال رحمه الله :

إذا قنعت نفسى بميسور بلغة ... يحصلها بالكد كفى وساعدى
أمنت تصاريف الحوادث كلها ... فكن يا زمانى موعدى أو مساعدى
وإنى اتخذت الشعر بين منازلى ... وفوق مناط الفرقدين مصاعدى
أليس قضى الرحمن فى حكمه بأن ... يعيد إلى نحس جميع المساعد
متى ما دنت دنياك كانت مصيبة ... فواعجباً من ذا القريب المباعد
إذا كان محصول الحياة منية ... فشتان حالا كل ساع وقاعد

وذكره ابن الأثير فى كتابه كامل التواريخ فقال عنه « وفيها (سنة ٤٦٧ هجرية) جمع نظام الملك والسلطان ملكشاه جماعة من أعيان المنجمين وجعلوا النيروز أول نقطة من الحمل ، وكان النيروز قبل ذلك عند حلول الشمس نصف الحوت وصار ما فعله السلطان مبدأ التقاويم ، وفيها أيضاً عمل الرصد للسلطان ملكشاه ، واجتمع جماعة من أعيان المنجمين فى عمله منهم عمر بن إبراهيم الخيامى . . . وغيرهم وخرج عليهم من الأموال شىء عظيم ، وبقى الرصد دائراً إلى أن مات السلطان سنة خمس وثمانين وأربع مائة فبطل بعد موته » .

وكتب عنه القفطى فى كتابه « تاريخ الحكماء » فقال « عمر الخيام إمام خراسان ، وعلامة الزمان ، يعلم علم اليونان ، ويحث على طلب الواحد الديان بتطهير الحركات البدنية لتنزيه النفس الإنسانية ، ويأمر بالتزام السياسة المدنية حسب القواعد اليونانية ، وقد وقف متأخرو الصوفية على شىء من ظواهر شعره فنقلوها إلى طريقتهم ، وتحاضروا بها فى مجالسهم وخلواتهم ، وبواطنها حياة للشريعة الواسعة . . . ولما قدح أهل زمانه فى دينه ، وأظهروا ما أسره من مكنونه خشى على دمه وأمسك من عنان لسانه وقلمه ، وحج متاقاة لا تقية ، وأبدى أسراراً من السرار غير نقية ، ولما حصل ببغداد سعى إليه أهل طريقته بالعلم القديم فسد دونهم الباب سد النادم لا سد النديم ، ورجع من حجه إلى بلده يروح إلى محل عبادته ويغدو ويكتم أسراراً لا بد أن تبدو ، وكان عديم القرين فى علم النجوم والحكمة ، يضرب به المثل فى هذه الأنواع لو رزق العصمة ، وله شعر طائر تظهر خفياته على خوافيه ويكدر عرق قصده كدر خافيه » :

ويرجح الأستاذ عبد الحق فاضل[1] أن الخيام كان رئيساً للجنة التي وضعت التقويم الجلالي في عهد السلطان ملكشاه ويستدل على ذلك بقول القزويني في كتاب «آثار البلاد وأخبار العباد» . «وكان — أي الخيام — في عهد السلطان ملكشاه السلجوقي ، سلم إليه مالا كثيراً ليشتري به آلات الرصد ويتخذ رصد الكواكب فمات السلطان وما تم ذلك» وكان هذا سنة ٤٦٧ هجرية أي نفس السنة التي اجتمعت فيها اللجنة لوضع التقويم ، ويؤيد الأستاذ عبد الحق رأيه قائلا «لو لم يكن — الخيام — أعلم القوم في الفلك لما آثره السلطان بمهمة إنشاء الرصد ، والواقع أن بعض الرواة يقول إن السلطان عهد بانشاء الرصد إلى جماعة من الفلكيين منهم شاعرنا الخيام ، ولكن الظاهر أنه كان أرجحهم فان تفوقه أمر ذكره غير واحد من الرواة القدامى» .

(١) صفحة ٥٢ من ترجمة الأستاذ عبد الحق فاضل لرباعيات الخيام .



وقد ذكر[1] سند الدين فضل الله فى كتاب « جوامع التواريخ » نقلا عن كتب الإسماعيلية فصلا عن أيام صبا عمر الخيام عند ما كان فى المدرسة مع حسن بن الصباح ونظام الملك الطوسى ، وهى رواية مشهورة ، ولكنها موضع شك فقد لوحظ أن هناك تفاوتاً فى السن بين عمر الخيام والوزير نظام الملك .

ولعمر الخيام مؤلفات كثيرة منها كتاب « ميزان الحكم » وهو يبحث فى خواص الجواهر والأحجار الكريمة ، وكتاب « لوازم الأمكنة » وهو يبحث فى الفصول الأربعة . واختلاف أهوية البلاد والأقاليم ، ورسالة « الجبر والمقابلة » ، وكتاب فى شرح ما أشكل من مصادرات إقليدس ، وكتاب فى الطبيعيات ، وكتاب الوجود ، وكتاب الكون والتكليف وغير ذلك من الكتب التى تدل على غزارة معرفته وتعدد نواحى ثقافته ، وأشهر آثاره فى العصر الحاضر هى رباعياته التى حازت اعجاب الأدباء فى الشرق والغرب وقد كان أسبق الأدباء إلى نقلها نظماً إلى اللغة العربية — فى حدود معرفتى — الأستاذ وديع البستانى ، وقد ترجم المرحوم الأستاذ عبد الرحمن شكرى فى الجزء الثانى من ديوانه الذى ظهر فى سنة ١٩١٣ ثلاث رباعيات يقول فى إحداها :

هات لى الكأس يا حبيبى دهاقاً ... لا تطع عائباً كئوس العقار
إن ثوب الوقار ثوب شتـاء ... ليس يغنى فى الصيف ثوب الوقار
انفض عنك الوقار وارم به فى ... جمرات للقيظ مثل النـار
إنمـا العيش طائر بين غصنيـــن ... فخـذه مآخذ المستطار

وترجم المرحوم الأستاذ المازنى فى الجزء الثانى من ديوانه الذى ظهر فى سنة ١٩١٧ ثلاث رباعيات وهذه ترجمة إحدى الرباعيات التى اختارها للترجمـة :

يا أسفاً للربيع يذهب بالورد ... فـلا تجتليـه أعيننـا
وللصبـا تنطـوى صحائفه ... ولم يزل نشرهـا يفاوحنا
وأين لا أين بلبـل غـرد ... كان يغنى على الغصون لنـا
غاب فهل عند بعضكم خبر ... وهل ترى ينقضى تساؤلنـا

وظهرت بعد ذلك ترجمة الأساتذة رامى والسباعى والزهاوى والصراف والصافى والدكتور أبى شادى والحيدرى وعبد الحق فاضل ، وفى الفصل الذى كتبه المازنى عن الخيام فى كتاب « حصاد الهشيم » ترجم ثمانى رباعيات مع ذكر أصلها باللغة الإنجليزية من ترجمة فتزجيرالد .

---

(١) صفحة ٥٢٥ من الجزء السابع من السنة الثانية والعشرين لمجلة الهلال .

وتمتاز ترجمة الأستاذ عبد الحق فاضل بالمقدمة النفيسة التي صدرها بها فهي دراسة وافية شائقة لفلسفة الخيام تلقي الكثير من الضوء على شخصيته ، ويخيل إلى أن نفس الخيام كانت مسرحاً لصراع رهيب بين عقليته العلمية المنطقية ونزعته الشعرية ، فهو يريد الإيمان بقلبه وعواطفه ، ولكن عقله الجوال وتفكيره المنطقي الصارم يسلطان عليه الشكوك ، ويغريانه بالانكار ، وقد نظم الرباعيات في فترات مختلفة مسجلا فيها خواطره وراوياً لنا حيرته وتردده ويأسه وتلهفه ، مما يدل على أن الصراع كان طويل الأمد وأنه لم ينته إلا بانتقاله إلى عالم الأبدية .

وقد ظهرت أخيراً ترجمة جديدة للرباعيات من نظم الأستاذ الشاعر الناقد إبراهيم العريض ، صدرها بمقدمة عنوانها « بين الخيام ومترجميه » ذكر لنا فيها ولعه برباعيات الخيام ، وفرط تأثره بها حينما كان طالباً ناشئاً في الهند ، وأطلع بعد ذلك على التراجم المختلفة التي قام بها بعض الأدباء ، وقرأ الرباعيات باللغة الفارسية ، فازداد بها اعجاباً ، وهو يقول في المقدمة «والذين يلمون بالفارسية ويحيطون بها خبراً متفقون على أن شخصية هذا الشاعر الحكيم بارزة ملموسة في شعره ، ليس لما يبديه من الحيرة التي أصبحت شعار عصرنا المادي فحسب ، ولا لما يدعو إليه من اللذة التي أصبحت غاية الكثيرين المتوخاة ، بل وبالأسلوب الجميل الذي سبك هو فيه تلك الرباعيات وبالعواطف الجامحة التي تغمره في أمواجها أحياناً فتعلو وتهبط به كالسفينة في مهب الرياح ، بين اضطرابه وسكونه ، وشكه ويقينه ، وعربدته وخشوعه وسخطه ورضاه » ويؤكد ظهور شخصية الخيام في الرباعيات قائلا « من مميزات الخيام على شعراء بني لغته أنه لا تخفى شخصيته أو تنزوي وراء الكنايات والتعاريض ، كالتي تكثر في آثار متشدقي الصوفية وتغلب عليهم ، وإن حاولوا أن يضربوا في المعاني على نفس وتره ، وهذا مما ساعد الباحثين على التمييز بين الغث والسمين في هذا المنسوب إليه ، والخيام أبعد ما يكون عن الغموض ، وما جاء في شعره غامضاً فتيقن أنه ليس له » .

ولكن إذا كان هذا الرأي حقاً وكانت رباعيات الخيام مطبوعة بطابعه وعليها سمات شخصيته واضحة جلية فلماذا إذن كل هذه الخلافات والشكوك في نسبة كثير من الرباعيات له ؟ والأستاذ عبد الحق يقول في مقدمته للرباعيات التي ترجمها « إني لست على يقين من أن هذه الرباعيات التي يقرؤها القارئ هي رباعيات الخيام حقاً ، فما من محقق خيامي يسعد أن يجزم بأن معشار تلك الرباعيات التي تعد بالألوف والتي تكتظ بها النسخ المختلفة للخيام حقاً » وهو

يعلل ذلك « بأن عمر الخيام ، فيما يبدو ، لم يجمع رباعياته فى حياته كما جمع أبو الطيب ديوانه وكما جمع أبو العلاء لزومياته وسقط زنده ، ولعل الخيام قد جمع رباعياته بيد أنه لم يستطع أن يظهر الناس عليها إلا خاصة أصدقائه ومريديه ، من الذاهبين مذهبه فى التفكير » .

ويرى الأستاذ عبد الحق أن طرافة الرباعيات كانت باعثاً للكثيرين من شعراء الفرس ممن أولعوا بالخيام على أن ينسجوا على منواله حتى كثر ما نظم منها على طريقته كثرة عظيمة ، ولم يشتهر أحد من هؤلاء المقلدين ، « ولعلهم كانوا يكتمون أمرهم مثله ، بل لعل بعضهم كان يعزو بعض رباعياته إلى الخيام تنصلا من تبعتها ، فانضافت رباعيات هؤلاء إلى رباعياته » ويؤكد الأستاذ عبد الحق أنه كان للخيامين المفلسفين رباعياتهم وكان للمجان كذلك رباعياتهم وكان للمتصوفة رباعياتهم التى يترنمون بها فى حلقات أذكارهم ، وكان للزهاد رباعياتهم يعبرون فيها عن عزوفهم عن عرض الحياة الدنيا وأطماعها ، « واختلطت هذه الرباعيات كلها برباعيات الخيام اختلاطاً أصبح يتعذر علينا معه أن نميز بينها ونرد كلا منها إلى صاحبها ولا سيما أن أصحابها مجهولون لم يسجل التاريخ اسما لأكثرهم ، والمعروفون منهم لم يشتهر أحدهم شهرة الخيام فأصبحت كل رباعية متشردة لا صاحب لها تنتمى إليه » .

ويضاف إلى ذلك أن طائفة من الصالحين تعمدوا أن يعزوا إلى الخيام بعض الرباعيات التى تحض على التوبة والتقوى ، وحوروا بعض الرباعيات فرووها على غير وجهها تخفيفاً لما فيها من تطاول على الشرع على حد قول الأستاذ عبد الحق .

ويؤيد هذا الرأى الأستاذ العريض بقوله « إن الكثير من هذا المنسوب إلى الخيام فى المخطوطات المتأخرة عن عصره بقرون والتى يبلغ فى بعضها مجموع الرباعيات زهاء ألف ، هو بعيد عن روح الخيام — والأرجح أنه منحول عليه — وقد عانى أدباء الغرب الكثير فى تخليص ذهبها من الشوائب التى تراكمت عليه على مر العصور » .

وترجمة الأستاذ العريض لرباعيات الخيام أحدث ترجمة فيما أعلم ، وبطبيعة الحال أفاد الأستاذ العريض من الترجمات السابقة ، ويقول فى مقدمته « والذى دفعنى إلى تعريب الخيام — رغم محاولات الكثيرين قبلى — هو أنى أردت أن أنشئ نفس الجو الذى كنت أشعر به فى تلاوة الخيام منذ صغرى . ذلك الجو الذى قارب منه البستانى أو كاد ، لولا أنه جعل ترجمته سباعيات»

وفى ترجمة الأستاذ سلاسة ووضوح يحاكيان ما أشار إليه من سمات شعر الخيام ، مثل ترجمته لهذه الرباعية :

وأين الذين أثاروا الجـدال | وكان الهدى بحثهم والضلال
أشار الردى لهمو بالسكوت | ففضوا النزاع وشدوا الرحال

ومثل هذه الرباعية :

ودنيـاى بعد فنـائى تبقى | لينعم هـذا وذلك يشـقى
وهل يشعر الموج موج الخضم | بتلك الحصاة التى فيه تلقى

وأكثر رباعياته المترجمة على هذا النمط من السلاسة والوضوح مع المحافظة على الروح الخيامية ، ولا نزاع فى أن كل ترجمة من تراجم الرباعيات لها ميزتها الخاصة ، وهى إن كانت تعبر عن روح الخيام ومزاجه وعقليته فهى كذلك ترينا جانباً من شخصية المترجم وشاعريته ، وهى بهذه المثابة كسب للأدب العربى وإثراء وتوسيع لنطاقه ومجالاته .

و « قصة حياة الخيام » التى كتبها الكاتب المؤرخ هارولد لام تعرض حياة الخيام عرضاً روائياً شائقاً ، وترينا لمحات من عصره المائج المضطرب ، وعلاقته بنظام الملك الوزير والسلطان ملكشاه ، وزيارته لقلعة الموت ، ولقاءه لشيخ الجبل الحسن الصباح زعيم طائفة الحشاشين ، ومؤلف الرواية سبق له أن كتب قصة حياة تيمورلنك وجنكيز خان والإسكندر المقدونى ، وهو من أصحاب الخيال التاريخى الذى يستطيع أن يبعث الحياة فى الماضى ، ويحسن عرضه وتصويره ، وقد استغل هذه القدرة فى استيحاء عصر الخيام وتمثيل جوانب حياته المختلفة ونواحى ثقافته المتعددة ، وأسلوب الترجمة يجمع بين المتانة والوضوح وحسن اختيار الألفاظ وبلاغة الأداء ، وقد وقع الأستاذ المترجم فى بعض الأخطاء اللغوية التى أرجو أن يستدركها فى الطبعات القادمة ففى صفحة ٢٦١ يقول « التمعت رأس الجوزاء » وصوابها التمع لأن الرأس مذكر وفى صفحة ٣٦٥ يقول « إن وراء الحجب كأساً خفياً » وصوابها خفية لأن الكأس مؤنث ، وفى صفحة ٢٤٤ يقول « نكث بالعهد » ونكث فعل متعد بدون حرف الجر وصوابها نكث العهد ، وفى صفحة ١٣١ « وديان الجن » وصوابها أودية أو ودى . وفى صفحة ١٤٧ ما سمعنا من قبل أبداً ، وصوابها ما سمعنا من قبل قط لأن أبداً لا تجئ بعد الفعل الماضى المنفى ، وتكرر فى الترجمة ذكر مدينة « راى » وصوابها « الرى » وفى صفحة ٢٥٢ ورد اسم الفيلسوف « بلوتينوس » واسمه فى المراجع العربية « أفلوطين » . وفى صفحة ٦٧ « ما كان الرجال ليجترءوا » وصحتها « ليجترئوا » لأن الهمزة هنا مسبوقة بكسرة والكسرة كما هو معروف أقوى الحركات ، ولا تقلل هذه الهنات من جمال أسلوب الترجمة البليغ الممتاز .

على أدهم

حشرات حببت لنا الصيف



من رحمة الله بعباده أنه جمع بين الأضداد فألف بينها ، وخفف من وقع الشرور على النفوس فربطها بالخيرات . . كذلك الحال فى فصل الحرارة والعرق . . فقد زاده الله بطيب الروائح فى الزهور ، وجميل الألوان فى الورود والحشرات ، ونافع المحاصيل فى الرحيق والحرير .

وقد استرعت حياة النحل اهتمام الباحثين والكتاب من مختلف أنحاء العالم ومنذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ، مما أدى إلى غزارة المادة العلميـــة المكتوبة عنها ، وتكفى الإشارة إلى أن عدد المراجع الموجودة بالمكتب الحشرى بواشنطون قد بلغ عشرين ألف مرجع عن نحلة العسل وحدها ، وهى نوع من عشرة آلاف نوع من النحل يعيش منها خمسمائة نوع عيشة جماعية .

والحياة الاجتماعية ظاهرة طريفة بين الحشرات ، وتعتبر النحل نموذجاً لها ، ونحلة العسل هى أشهر أنواع النحل الاجتماعى وأوثقها صلة بالإنسان نظراً لما تقدم له من خدمات لعل فى مقدمتها إمداده بالشهد ، وهو فى القمة بين الأطعمة التى أثبت الطب أن فيها الغذاء والدواء فى آن واحد ، وقيامها بالنصيب الأوفى فى تلقيح المزروعات مما يزيد فى غلتها ، فقد دلت الإحصاءات على أن ما نجنيه من

بقلم
الدكتور عفيفى محمود

محاصيل بفضل نشاط نحلة العسل يفوق فى قيمته المادية ما نجنيه من عسلها خمسة عشر ضعفاً . ولعل هذا هو ما جعل المؤلف يؤثر هذه الحشرة بالقسط الأوفر من مادة الكتاب الذى نقوم بعرضه .

* * *

يدور الحديث فى الفصل الأول حول مستعمرة النحل وما يجرى بداخلها من مظاهر الحياة ، وقد بدأه المؤلف بوصف مجمل لتركيب جسم النحلة ، وقد يعنينا من هذا الوصف أن نعرف أن ذكور النحل لا تلدغ لأنها لا تملك حمة ، فما هذه الإبرة فى الواقع إلا آلة لوضع البيض ومن ثم فهى لا توجد إلا فى الإناث ، كما أوضح المؤلف الفروق التركيبية بين فئات المستعمرة الثلاث وهى : الملكة ، والشغالات، والذكور . وقد اختصت الشغالة بأكبر قدر من التركيبات الخاصة والملائمة لوظائفها المتعددة من غدد شمعية أسفل البطن إلى أكياس لجمع اللقاح فى أرجلها الخلفية ، وبالإضافة إلى هذه الفئات الثلاث توجد أعداد هائلة من « الحضنة » فى أطوار مختلفة من النمو ، وهذه الحضنة نوعان : أقلية تنشأ من بيض غير مخصب وتعطى ذكوراً ، وأغلبية تنشأ من بيض مخصب وتعطى إناثاً ، ومن هذه الفئة الأخيرة يخرج عدد قليل من الملكات أمهات المستقبل وعشرات الألوف من الشغالات (وهن إناث غير قادرات على التزاوج) ، وذلك حسب نوع الغذاء كما سيأتى شرحه فى فصل قادم .

وقد وصف المؤلف أوجه النشاط داخل المستعمرة وكيف يتوزع العمل فيما بين فئاتها الثلاث بحيث تتفرغ الملكة لوضع البيض ، وتتفرغ الذكور للاشىء إلا الأكل إلى أن يقوم واحد منها بتلقيح الأنثى بعد بلوغها ثم يموت وتتخلص الشغالات من باقى الذكور الزائدة عن حاجة المستعمرة ، أما الشغالات فيقمن بكل أوجه النشاط داخل المستعمرة وخارجها ، وقد أعطى المؤلف اهتماماً خاصاً لتوزيع العمل بين فئة الشغالات وكيف أن الواحدة منهن تقوم بأعمال مختلفة فى مختلف مراحل عمرها بعد اكتمال نموها ، وتبدأ هذه الأعمال بتغذية الصغار وتنظيف العش وترميمه ، وتنشط لإنجاز مهمة التغذية غدد خاصة على جانبى البلعوم تفرز سائلا زلالياً يسمى « الهلام الملكى » كما تنشط أثناء المرضع لإدرار اللبن ، وبعد حوالى أسبوعين من حياة الشغالة تكون غددها الشمعية قد تكونت فتبدأ فى إفراز الشمع وبناء عيون العش ، وتخرج الشغالة إلى باب العش لتتسلم الطعام الذى تجلبه أخواتها الأكبر سناً من الحقل وتخزينه فى العيون ، وتمارس الشغالة فى هذه الفترة من حياتها أول طيران لها ويسمى « طيران التعرف » ؛ وبعد حوالى عشرة أيام تبدأ فى ممارسة الأعمال خارج العش وهى أولا وآخراً جلب الغذاء وتسليمه إلى أخواتها الصغريات على باب العش وتستمر فى هذا العمل حتى تنتهى حياتها بعد حوالى الشهر .

وفى الفصل الثانى « دورة حياة النحل » تكلم المؤلف عن التزاوج الذى يتم فى الجو ويتخذ شكل المهرجان وتختزن الملكة أثناءه من الحيوانات المنوية ما يكفى إخصاب بيضها لعدة سنوات ، وما يليه من وضع البيض ومرور الحشرة بأطوارها المختلفة من يرقة إلى عذراء وهو ما يسمى بالتطور الكامل ، كما بين كيف أن نوع الغذاء يحدد مصير الإناث ، فالقلة التى تستمر فى الغذاء على الهلام الملكى طول حياتها تكتمل أعضاؤها التناسلية فتصبح قادرة على التناسل وتخرج منها الملكات ، أما الكثرة التى ينقطع عنها هذا الغذاء الخاص بعد أيام ويحل محله خبز النحل (وهو خليط من العسل وحبوب اللقاح) فلا تنمو مبايضها بالقدر الكافى للتناسل كما أنها تظل أصغر حجماً من الباقيات وتصبح بذلك شغالات ، وأورد المؤلف من التجارب ما يقطع بصحة ذلك .



وتلا هذا فصل عن طعام النحل المكون من الماء ورحيق الأزهار وحبوب اللقاح ، وقد تحدث المؤلف عن مصادر الرحيق واللقاح وتركيبهما وأورد فى هذا المقام معلومات تهم القارئ عن كيفية تكوين العسل من الرحيق ، بتحويل السكر الثنائى فيه إلى خليط من السكرات الأحادية البسيطة بواسطة الخمائر الخاصة فى لعاب الشغالة ، ثم تركيز المحلول الناتج ، ويبدأ تحويل السكر فى حوصلة الشغالة ثم يتم فعل الخمائر فى العيون الشمعية ، أما التركيز فيتم بأن تخرج الشغالة ما فى حوصلتها جرعة جرعة إلى فمها وتعرضه للهواء قبل صبه فى العيون ، وأثناء ذلك تقوم بعض الشغالات بتهوية العش بأجنحتهن لطرد بخار الماء الزائد منه .

وفى فصل رابع بعنوان « النحل وتلقيح الأزهار » شرح المؤلف تركيب الزهور ومعنى التلقيح وطرقه المختلفة ودور الحشرات عموماً فى إتمامه ، ومن الصعب أن نعتبر ما ورد فى هـذا الفصل خاصاً بالنحل كما يوحى عنوانه ، وكان من الممكن أن يعطى المؤلف أهمية خاصة لدور النحل فى إتمام التلقيح الخلطى خاصة وأن نحلة العسل فى مقدمة الحشرات القائمة بهذه المهمة سواء من ناحية مقدرتها أو اتساع دائرة نشاطها التلقيحى ، فمن الناحية الأولى يمكن أن نذكر أن نحلة العسل أكثر تخصصاً فى زيارة الزهور من غيرها من الحشرات ، وبذلك يوضع ما تحمله من حبوب اللقاح فى كل جولة فى موضعه الصحيح ، ومن الناحية الثانية نذكر أن نشاطها يشمل أكثر من عشرين نوعاً من النباتات ما بين خضروات وبقول وقرعيات وفواكه حلوة وموالح ونباتات بذور وألياف ، هذا بالإضافة إلى أنها تبدأ نشاطها مبكرة عن غيرها من الحشرات ، ولهذا أهميته فى إنضاج بواكير (بشائر) كثير من الخضراوات والفواكه ، كما أنها هى الوحيدة — بين الحشرات الزائرة للأزهار — التى يمكن أن يربيها الإنسان ويستغلها استغلالا منظماً لهذا الغرض باقامة المناحل فى الحقول ، ولهذا أهميته فى إمكان تهجين النباتات لاستنباط سلالات ذات خصائص أفضل .

وفى الفصل الخامس « لغة النحل » تكلم المؤلف عن مفهوم اللغة بين الحشرات وذكر أنه ليس من الضرورى أن تكون لغة مسموعة ، وبين أهمية التفاهم بين الحشرات التى تعيش فى جماعات كالنحل وقدم عرضاً موجزاً لتجارب العالم الألمانى كارل فون فريش Karl Von Frisch الذى أمضى أربعين عاماً من حياته فى مراقبة النحل وأثبت أن لغة التفاهم فى مستعمرة النحل هى الرقص ، وأن هناك عدة رقصات تحمل كل منها دلالة خاصة ، وقد ذكر المؤلف منها رقصتين هما الرقصة المستديرة ورقصة الذنب ، فالأولى تدل على وجود مورد الطعام قريباً من العش ، والثانية تدل على بعده من العش ووضعه بالنسبة لاتجاه الشمس .

وفى فصل بعنوان « حواس النحل وغيره من الحشرات » أشار المؤلف إلى دقة الحواس بين الحشرات عموماً وأهمية ذلك فى توجيه تصرفاتها إزاء العوامل المؤثرة فيها ، وشرح تركيب أعضاء الحس المختلفة فى الحشرات ووظائفها ، ما بين أشواك وشعيرات للمس (الحاسة الميكانيكية) ، أو نتوءات ونقر للشم والذوق (دون تمييز بين الحاستين فهما

معاً تكونان الحاسة الكيميائية بين الحشرات) ، وتنتشر أعضاء الحاستين الميكانيكية والكيمائية على قرون الاستشعار والملامس حول أجزاء الفم مع فارق فى درجة التوزيع ، وذكر المؤلف من التجارب على النحل والنمل والذباب والفراش ما يثبت أن قرون الاستشعار هى أعضاء الشم فى هذه الحشرات . . . وعند الحديث عن حاسة السمع ذكر المؤلف أن أعضاء السمع تكون واضحة فى الحشرات التى تحدث أصواتاً كالجرادة وصرصور الغيط (الجدجد) ، ومن المعروف أن للجرادة أذنين (غشائى طبلة) واضحتين على جانبي الحلقة البطنية الأولى . . . أما بالنسبة للنحل فقد ذكر المؤلف أنه لا توجد لها أعضاء سمع ظاهرة وإن ثبت بالتجربة أن النحل تصدر صفيراً حاداً وتتجاوب له ولغيره من الأصوات مما يقطع بأن النحلة ليست حشرة صماء . . . وفى رأينا أنه لا تناقض فى هذا لأن حاسة السمع تدخل ضمن الحواس الميكانيكية وليس من الضرورى أن يتخذ عضو السمع الشكل المعروف فى الجرادة ، بل من الممكن أن تقوم بعض الشعيرات ذات الأغشية القاعدية والمنتشرة على زوائد الجسم باستقبال أدق الذبذبات الصوتية التى تفشل فى تمييزها أذن الإنسان نفسه . . . أما بالنسبة لحاسة الإبصار فقد شرح المؤلف وظائف العيون البسيطة والمركبة فى الحشرات وكيف أن الأولى لا تتجاوز مهمتها إدراك الضوء وأن الثانية تقوم بتمييز أشكال المرئيات عن طريق تجميع جزئيات الصور التى تلتقطها الوحدات البصرية العديدة المؤلفة منها ، ثم تحدث المؤلف عن تمييز الألوان وأورد من التجارب ما يثبت أن النحل تميز بين بعضها وأنها تفضل اللون الأزرق ، وأن قدرتها على تمييز ألوان الطيف تقف عند حافة الأحمر ، أما بالنسبة للنهاية الأخرى من الطيف فان النحلة تفوق الإنسان قدرة ، حيث إنها تميز الأشعة فوق البنفسجية . . . ثم أشار المؤلف إلى حاسة سادسة عند النحل هى حاسة الزمن وأورد من التجارب ما يثبت وجودها وعدم ارتباطها بتعاقب الليل والنهار وما يرتبط بذلك من تغيرات جوية ؛ وذكر أنه لم يستطع أحد الاهتداء إلى مصدر هذه الحاسة السادسة عند النحل .

وفى الفصل السابع «سلوك النحل» قرر المؤلف أن أغلب النشاط الحيوى للحشرات يدخل ضمن الأعمال الغريزية ، وذكر أمثلة لذلك كيف تضع الذبابة بيضها فى القمامة حيث تعيش صغارها ، وكيف تنجذب الفراشة إلى ضوء المصباح ولو أن فى ذلك هلاكها ، وكلا العملين مناقض للآخر فى نتيجته مما يقطع بأن هذه الأعمال ليست نتيجة تدبر ، كما أوضح المؤلف أن لا دخل للتعلم فى إتيان الأعمال الغريزية ، فدودة الحرير مثلا تغزل الشرنقة مرة واحدة فى حياتها ومع ذلك تتقن هذا العمل حتى ولو عزلناها عن أخواتها منذ خروجها من البيضة ؛ ولكن بالنسبة للنحل فقد أمكن بالتجربة تدريبها على تغيير بعض مظاهر سلوكها الغريزى تغيراً طفيفاً لا يصل إلى الدرجة التى نعرفها فى الطيور أو القردة وغيرها من الحيوانات الفقارية .

وفى فصل تال تتبع المؤلف نشأة الحياة الاجتماعية وتطورها ابتداء من النحل الانفرادى حيث تنعدم رعاية الأم لذريتها ، ثم فى بعض الأنواع الانتقالية على سلم التطور حيث يظهر ما يمكن أن يقارن بنظام الأسرة الصغيرة مع تفاوت فى مظاهر الترابط بين أفراد الأسرة درجات ، ويلى هذا فى سلم التطور النحل الطنان Bumble Bee حيث تبنى الأم لذريتها مجموعة من البيوت قد تصل إلى المائة عدداً ، وتقوم بكافة الأعباء اللازمة لحياة المجموعة إلى أن يظهر من ذريتها أول سرب من النحل القادر على خدمة الجماعة فتتفرغ الأم لوضع البيض .

وتصل الحياة الاجتماعية إلى أرقى صورها فى نحلة العسل حيث يتم توزيع العمل بين فئات المستعمرة منذ البداية وتختلف أفراد كل فئة عن الأخرى بما يناسب وظيفتها التى تخصصت لها .

وفى ختام الكتاب أورد المؤلف بعض أقوال العرب فى النحل ، واعتمد فى ذلك على كتاب « عجائب المخلوقات » للقزوينى ، وكتاب « حياة الحيوان الكبرى » للدميرى .

* * *

ولا شك فى أن الكتاب قد جمع كثيراً من الحقائق العلمية الأساسية عن حياة النحل وسلوكها ، إلا أننا كنا نود ألا يغفل المؤلف ذكر شىء — ولو يسير — عن سلالات نحلة العسل التى تظهر فيما بينها اختلافات واضحة فى السلوك والطبائع ، ومن أمثلة ذلك ما هو معروف عن النحل السورى من عصبية المزاج وميل إلى التطريد (مغادرة العش) ، وعن النحل التونسى من ميل إلى اللسع ، وعن النحل الألمانى من شراسة ، بينما نرى سلالات النحل القوقازى والإيطالى والكارنيولى (اليوغسلافى) تتسم جميعاً بالوداعة وهدوء الطبع ، إلى غير ذلك من حقائق نعتبرها وثيقة الصلة بموضوع الكتاب .

* * *

كذلك استرعت حيوات الفراشات اهتمام الباحثين فى علم الحشرات . . فألفوا فيها العديد من الكتب تناولت التعريف الشامل بمجموعة من الحشرات الشائعة والواسعة الانتشار فى مختلف أنحاء العالم ، والتى لأغلب أنواعها أهمية اقتصادية كبيرة ، سواء بالضرر مثل عديد من الفراشات وأبى دقيق التى تتغذى فى الأطوار الأولى من حياتها (اليرقات) على الأجزاء الخضراء من النبات ومن أشهر هذه الأنواع دودة ورق القطن (وهى يرقة نوع من الفراشات) أو ديدان الكرنب والخبازى (وهى يرقات نوعين من أبى دقيق) ، أو بالنفع مثل دودة الحرير المعروفة . وقد شاع فى كثير من اللغات إطلاق لفظ « ديدان » على يرقات هذه المجموعة وغيرها من الحشرات رغم خطئه العلمى الواضح ، فمن المعروف أن الحشرات مجموعة من الحيوانات مفصلية الأرجل بعيدة من الناحية التقسيمية عن فصيلة الديدان .

وتنتمى الفراشات وأبو دقيق إلى رتبة من الحشرات تسمى « حرشفية الأجنحة» Lepidoptera وهو اسم لاتينى مؤلف من مقطعين : Lepido بمعنى حرشوف أو قشرة ، و pteron بمعنى جناح ؛ وإن كانت الحراشيف تغطى أجزاء



أخرى من جسم الحشرة إلا أنها تكون أوضح وأغزر على الأجنحة حيث تؤدى وظيفتين هامتين ؛ فبالإضافة إلى أنها تقوى الجناحين وتحميهما ، فانها تلعب الدور الرئيسى فى إكسابهما هذه الألوان المميزة والفائقة الجمال فى كثير من الأنواع ، سواء بسبب المواد الملونة التى تحتويها ، أو بقيامها بكسر أشعة الضوء بنسب متفاوتة ، وإعطاء التراكيب المختلفة من الألوان حسب وضعها على جناح الحشرة ، ولقد ثبت بالتجربة أن هذه الحراشيف لو أزيلت تماماً عن الأجنحة لبدت الأخيرة شفافة كشرائح ورق السيلوفان .

وإلى جانب هذه الخصية احتوى الكتاب على مزيد من مميزات حشرات هذه الرتبة نذكر منها وجود الخرطوم الماص الذى تتحول فيه بعض أجزاء الفم إلى أنبوب مفرغ معد تماماً لامتصاص السوائل ، وفى كثير من الأنواع يفوق هذا العضو الجسم طولا مما يساعد الحشرة على الوصول إلى الرحيق المتجمع فى أعماق الزهرة ، ونحن لا نشاهد الخرطوم بهذا الطول لأنه يكون عند عدم الاستعمال مطوياً حول نفسه مثل لولب الساعة .

ولعل مما يستحق الاهتمام فى هذا المجال أن نعرف الفروق المميزة بين الفراشة وأبى دقيق . والمفهوم الشائع بين عامة الناس هو أن الفراشات هى تلك الأنواع الزاهية الألوان التى يشاهدونها فى الأيام المشرقة بين الحقول والحدائق ، ولكن الحقيقة العلمية غير هذا ، إذ أن هذه الأنواع تنتمى إلى مجموعة أبى دقيق ، فى حين أن الفراشات الحقيقية لا تظهر عادة إلا بالليل ، وهى غالباً كابية الألوان إلا فيما ندر . ولقد وردت فى الكتاب عدة فروق أخرى بين الفراشة وأبى دقيق تستحق التنويه لأن من السهل ملاحظتها ، فجسم الفراشة غليظ نوعاً ما ، والحراشيف التى تغطيه كثيفة طويلة وبرية المظهر (وهذا ملاحظ مثلا فى فراشة دودة الحرير) ، فى حين يكون جسم أبى دقيق رقيقاً عصوى الشكل ، ولا تلاحظ الحراشيف التى تغطيه لقصرها وخفتها . ولكن هناك استثناء واحداً ذكره الكتاب ، هو نوع من أبى دقيق يسمى « أبو دقيق القفاز » غليظ الجسم كالفراشات ، ويعتقد العلماء أن هذا النوع هو حلقة اتصال بين أنواع المجموعتين . . . ومن أهم وسائل التمييز بين الفراشة وأبى دقيق تأمل أجنحة الحشرة وهى فى حالة السكون ، فبينما يرفع أبو دقيق أجنحته إلى أعلى فى وضع رأسى — يكاد يكون عمودياً على الجسم — تبسط الفراشة أجنحتها على جانبى جسمها بميل قليل إلى الخلف ، وقد تتراكب أجنحة أحد جانبى الجسم على أجنحة الجانب الآخر إلى درجة ما ؛ وقد ذكر أيضاً فرقاً آخر خاصاً بشكل قرون الاستشعار التى تكون فى الفراشة مسحوبة تدريجياً نحو الطرف ، وغالباً ما تحمل أهداباً أو زوائد على أحد الجانبين أو كليهما ، على حين تكون هذه الأعضاء فى أبى دقيق صولجانية الشكل وأسمك جزء فيها هو طرفها أو قرب طرفها ، وهى دائماً خالية من أية زوائد أو أهداب ، ويمكن مشاهدة هذا الفرق بالعين المجردة فى الأنواع الكبيرة أما فى الأنواع الصغيرة فالأمر يحتاج إلى عدسة مكبرة .

* * *

وفى مجال الحديث عن حشرات الرتبة «حرشفية الأجنحة» وصف الكتاب تطور هذه الحشرات وصفاً شاملا ، وهو من النوع الكامل Complete metamorphosis الذى تمر أثنـاءه الحشرة بعد خروجها من البيضة بطورى اليرقة والعذراء قبل وصولها إلى شكلها النهائى المألوف . وبيض هـذه الحشرات يتخذ فى أغلب الأنواع عديداً من الأشكال الزخرفية الجميلة حتى ليصبح فحصه تحت المجهر

متعة كبيرة . وتضع معظم الأنواع بيضها عادة على أجزاء مختلفة من النباتات وبخاصة الأوراق (لا سيما على السطح السفلى) وهذا مفيد جداً بالنسبة للبرقات التى تتغذى على النباتات الخضراء ، ومن هنا كان ضررها بالزراعة ، وقد أشير فى هذا المجال إلى شراهتها الكبيرة التى قد تصل فى بعض الأنواع إلى حد أن تأكل البرقة الواحدة أكثر من ثمانين ألف مرة قدر وزنها . وقد ذكرت أهم الخصائص التركيبية للبرقات ، لعل أهمها فكوكها القارضة ، ووجود عضو دقيق خاص على الشفة العليا يعرف بالمغزل ويخترقه ثقب متصل بمصب الغدد اللعابية يخرج من خلاله السائل الذى يجمد بمجرد ملامسته للهواء ليعطى خيطاً دقيقاً من الحرير (ومن المهم أن نعرف أن غزل الحرير ليس قاصراً على دودة الحرير ، فهو شائع فى أنواع كثيرة وله استعمالات أخرى غير التى نعرفها) .

وتتحول البرقة إلى عذراء فى مكان غير مكشوف (قد يكون باطن التربة) ، وتنسج برقة الفراشة حول جسمها الشرنقة الحريرية المعروفة قبل دخولها فى هذا الطور الجديد الذى تكون فيه الحشرة عاجزة تماماً عن حماية نفسها . . . أما أغلب أنواع أبى دقيق فانها لا تنسج ما يمكن أن يسمى شرنقة حقيقية ، وقد تصنع البرقة حول جسمها نطاقاً أو غطاء غير كامل من الخيوط الحريرية تثبت به نفسها على النبات ، أو تصل بين أجزاء من أوراق النبات بهذه الخيوط وتتدثر بها . . . ومن أطرف ما ورد فى هذا الباب من الكتاب وصف الحشرة الكاملة وهى تخلص نفسها من محبسها القديم ، وكيف تحرص منذ انسلاخها من جلد العذراء على تحريك أجنحتها اللينة المنكمشة بحيث يندفع الدم داخل عروقها حاملا إليها الغذاء والقوة ، وبفعل الضغط تنبسط الأجنحة فيتعرض سطحها بأكمله إلى الهواء فيتصلب ، ثم تضرب الهواء وتنطلق الحشرة محلقة فيه .

ومن خلال الحديث عن تطور هذه الحشرات نجد وصفاً لمختلف أشكال البرقات وطبائعها ، وكيف أن بعض أنواعها تنتقل من مكان لآخر عن طريق خيط الحرير الذى تفرزه وتتدلى منه ، والطريقة الغريبة التى تمشى بها الديدان القياسة وكأنها فعلا تقيس المكان ، وكيف تقف برقة نوع من الفراشات رافعة نصفها الأمامى وقد قوست رقبتها ومن هنا كان مصدر اسمها الشائع «فراشة أبى الهول» . . . وتتخلل هذا إشارات إلى علاقة البرقة بالنبات سواء ما انطوى منها على ضرر أو نفع متبادل . . . ويمضى الكتاب فى وصف مفصل وموضح برسوم جميلة حقاً لأنواع مختلفة من الفراشات وأبى دقيق ، مع اهتمام خاص بشكل الأجنحة وألوانها العديدة وما تحمل من علامات مميزة ، فنرى كيف أن بعض الفراشات المفرطة الجمال تنشأ من يرقات غاية فى القبح مثل «فراشة الجوز الملكية» . . وقد وردت فى هذا الجزء من الكتاب أسماء عجيبة لأنواع من أبى دقيق منها أبو دقيق «النمر مذنب الأجنحة» ، وأبو دقيق «ذو العباءة السوداء» و «أبو دقيق الترترى الكبير» ، وأبو دقيق «السيدة ذات الأصباغ» Painted Lady Butterfly و «لازوردى الربيع» و «خرافة الغـاية» ؛ أما عن الفراشات فنقرأ أسماء مثـل «الفراشة الرائقـة الأجنحـة» و «الفراشة القمرية» و «فراشة أبى الهول» ، أما عن البرقات فنقرأ أسماء مثل «يرقة الدببة المشعرة» و «البرقة صانعة الخيمة» . . إلخ . وأغلب هذه الأسماء كما نرى تعطى فكرة عن الأشكال والألوان والعلامات المميزة للأنواع المسماة بها ، وبعضها يوحى بجانب من سلوكها فى أحد أطوار

حياتها ؛ وفى الواقع أن كثيراً من الأسماء الدارجة للحشرات قد تبدو مضحكة إذا ترجمت من لغة إلى أخرى ، وإن كانت تؤدى بعض الغرض من التعريف بالحشرة ؛ ولهذا كان استخدام الأسماء اللاتينية أدق وسيلة وأبعدها عن احتمال الخلط والتحريف لأنها الأسماء الموحدة فى كل اللغات ، إلا أن تعقيدها وبعدها عن الأفهام يجعل الكثيرين من الكتاب يتحاشونها . . . ولعل أكثر طرق التسمية قدرة على التنويه بالأهمية الاقتصادية لحشرة ما هى إضافتها إلى العائل النباتى الذى تعيش عليه مثل « أبو دقيق الكرنب » أو « فراشة الحبوب » أو « فراشة دودة القطن » . . إلخ ، أو نسبتها إلى ما تنتج من مواد ملموسة فى حياتنا كدودة الحرير ، أو إلى ما تتلفه من منتجات (مثل فراشة الشمع ، وفراشة الدقيق ، وفراشة الملابس ؛ والأخيرة نوع من العثة) .

* * *

وتحوى الصفحات التالية من الكتاب كثيراً من الطرائف عن طبائع أنواع الفراشات وأبى دقيق ، نذكر فى مقدمتها قدرة بعضها على التلون لتحقيق أهداف واضحة مثل التخفى (ويسمى هذا بالتلوين الوقائى Protective colouration) ، ويعتبر أبو دقيق ذو العباءة السوداء نموذجاً لهذا ، فهو عندما يحط على فرع النبات ويطوى أجنحته بحيث تختفى سطوحها العليا الزاهية وتظهر سطوحها السفلى بلونها المعتم ، يصبح من الصعب على الإنسان أو الطيور (أو غيرها من أعداء الحشرة) تمييز الحشرة من بين أوراق النبات ذاته . . . كما نذكر ميل بعض الأنواع إلى الهجوم والاشتباك مع غيرها من الحشرات كما يفعل « أبو دقيق ذو العين الشبيهة بعين ذكر الوعل » (وهكذا اسمه الدارج الطويل) وأبو دقيق « السيدة ذات الأصباغ » ، وقدرة بعض الأنواع الأخرى على تنفير أعدائها بافراز مواد كريهة الرائحة عند إحساسها بالخطر ، كما تفعل يرقات أبى دقيق « مذنب الأجنحة » . . . كما نذكر أيضاً قيام بعض الأنواع برحلات موسمية للتزاوج وما تبديه أثناء ذلك من قدرة فائقة على الطيران مثل « أبو دقيق الملكى » الذى يطير بسرعة أربعين كيلو متراً فى الساعة على ارتفاع نصف كيلو متر من سطح الأرض ، والذى أمكن العثور عليه طائراً فوق مياه المحيط الهادى والأطلنطى على أبعاد كبيرة من اليابسة ، كما ثبت من ملاحظة دورة حياته أنه يقطع أثناء هجرته الموسمية المشهورة المسافة من كندا إلى المكسيك ، وإن كان تفسير هذا راجعاً على أرجح الظن إلى ظهور أجيال الحشرة فى طريق سفرها أو عودتها ، ولكن المدهش فى الموضوع هو سير هذه الذرية فى نفس الاتجاه على الطريق الذى بدأته الحشرة الأم . . .

وقد أشار الكتاب فى الصفحات القليلة التالية إلى الأعداء الطبيعية لأبى دقيق والفراشات وفى مقدمتها الطيور والسحالى والضفادع التى تفترسها ، وبعض أنواع الزنابير التى تتطفل عليها .

وفى ختام الكتاب فصل عن كيفية دراسة الفراشات وأبى دقيق ، ذكر فيه المؤلف أهم الأدوات اللازمة لإصطياد هذه الحشرات وتربيتها ، ونبه إلى أنه لكى يستمتع الإنسان بمشاهدة دورة حياة هذه الكائنات الطريفة فانه يمكن أن يبدأ باصطيادها فى أى طور من أطوار حياتها فيما عدا الطور الكامل حيث يصعب إدراكها أو نقلها سليمة إلى مكان التربية ، ومن المفيد أن المؤلف قد أعطى اهتماماً خاصاً لأماكن وجود اليرقات والعذارى فى الطبيعة ، وعلامات وجودها بحيث يسهل على هواة جمعها الاهتداء إليها .

دكتور عفيفى محمود

القوميّة العربيّة

منذ ستة أعوام ، وبالضبط فى صيف ١٩٦٠ ، ألقى على قدر سعيد أمانة القراءة لنسخة خطية لكتاب جديد عنوانه « القومية العربية والشعر المعاصر » ، وكان الكتاب للباحث الناقد الدكتور ماهر حسن فهمى الأستاذ بكلية البنات بجامعة عين شمس . وقرأت الكتاب ووجدت فيه — على الرغم من تركيزه — أشياء جديدة عن القومية العربية وأصولها وأسسها والتيارات التى لابست ظهورها ، ومشاركة الشعر العربى المعاصر فى حركة الوعى القومى . وظهر كتاب الدكتور ماهر حسن فهمى على النحو الذى أحببته له ، ولقى من تقدير القراء ما أشهد الله أنى لمسته بنفسى وسمعته بأذنى .

وتمنيت لو جاء كاتب آخر فدخل الميدان وتوسع فيما لم يستطع الدكتور ماهر أن يتوسع فيه لظروف النشر التى أملت عليه يومذاك أن يحد البحث فى أضيق مجال . وكأن الله استجاب لأمنيتى ، فاذا بالدكتور أحمد الحوفى ينطلق فى البحث إلى غايته ، لا تصده قيود صفحات معدودة ، أو فصول محدودة ، ولا يملى عليه الناشر أن يوجز المقال ، أو يضيق المجال . وفى الدكتور الحوفى قدرة قادرة على تفتيق البحوث ، وتشقيق الموضوعات ، وإفاضة القول فيما يفتحه من ميادين ومجالات للموضوع الذى يعالجه ، فاذا بالكتاب يتسع بين يديه ، والبحث يتشعب أمام قلمه إلى مقدمة تدور حول يقظة الأمة العربية ، وتعريف بالأمة ، ومعنى القومية ، والدولة ، والشعب » ؛ وإلى فصول تسعة تدور حول وحدة اللغة ، والثقافة المشتركة ، والتاريخ المشترك ، ووحدة الوطن ، والوجدان المشترك ، ووحدة الدم ، والتراث الروحى المشترك ، ولمحة فنية نحو النماذج الشعرية التى ساقها ، ومصر فى موكب العروبة .

والدكتور أحمد الحوفى لا يكتفى فى معالجة موضوعه بالنظرة السطحية ، ولا ينظر إليه من زاوية واحدة ، ولا يقف عند وجهة النظر الواحدة ، ولا يأخذ القضايا — وخاصة فى موضوع كالقومية العربية — كأنها مسلمات يجب التصديق بها والإذعان لها . وإنما تراه يعرض الرأى ونقيضه ، ووجهة النظر وأضدادها ، والقضية والاعتراضات عليها ، حتى يتضح الموضوع أمام

في الشعر الحديث



بقلم محمد عبد الغني حسن

القارئ ويلم به من جميع أطرافه ، ويعرفه على جهة كماله لا جهة نقصه . وهذا المذهب قد يقتضى التطويل بعض الشيء ، وقد يتطلب تفتيق الكلام نوعاً ما ، ولكنه تطويل محبوب مفيد ، يجلو الموضوع جلاء تاماً لا غموض فيه ، ولا لبس به .

وموضوع « القومية العربية » بمجالها ودعائمها ، من الموضوعات التى بارك الله فيها بين يدى الشعراء المحدثين والمعاصرين ، فقد دخلوا جميعاً ميدانه ، وتناولوا القول فى مناحيه المختلفة ، وطالت فى ذلك أنفاسهم حتى بات على المتتبع لهذا الفيض الغامر من الشعر أن يصبر نفسه طويلا على البحث والتعقب والمتابعة . وما عز على الدكتور أحمد الحوفى أن يتابع إنتاج الشعر العربى الحديث فى القومية العربية ، فقد يسر له الله المراجع والمصادر ودواوين الشعر ، ووطأ له أكنافها ، حتى لم يكد يفلت من بين يديه قول القائل ، أو شعر لشاعر . ولكنه — أمام هذا السيل المنهمر — قد آثر فى الحادث العربى المتصل باقليم معين — مثل نكبة فلسطين ، وثورة الجزائر ، وثورة ٢٣ يوليو فى مصر ، والعدوان الثلاثى على بور سعيد — أن يجتزئ فى إيراد النماذج بقليل من شعراء الإقليم العربى ، وأن يكثر من إيراد النماذج لشعراء الأقاليم العربية الأخرى (لتتبين وحدة المشاعر فى الوطن العربى كله من الخليج إلى المحيط (صفحة ٥ .

والواقع أن إطالة الاختيار فى النماذج الشعرية ، قد يكون فيها نوع من الاستقصاء والمتابعة التى تجنح بالبحث إلى الكمال ، ولكنها قد تكون فى كثرة مشابهها القوية نوعاً من التكرار الذى يمل من ناحية ، ويضخم حجم الكتاب — بدون داع — من ناحية أخرى . ومن هنا كان مذهب الدكتور أحمد الحوفى فى اختيار النماذج ، على ما أوضحنا ، مذهباً سليما ، لا مجال لاعتراض عليه ، أو نقد له .

ومن عجب أن كتاب « القومية العربية فى الشعر الحديث » مع هذا الاجتزاء الذى انتهجه الدكتور الحوفى فى اختيار النماذج الشعرية قد بلغت صفحاته قرابة أربعمائة وخمسين صحيفة ، فماذا كان يكون الشأن لو أنه أطلق لنفسه عنان الاختيار ، ولم يضيق من سعة المذهب الذى انفسح أمامه بكثرة ما قال الشعراء ؟ الحق أنه — فوق دراسته المنهجية الرصينة — ناقد واع ، وأديب ذواقة ، عرف كيف يختار النماذج التى تصلح دعامة للقضية التى يعرضها . . .

وهنا لم يكتف الدكتور الحوفى بعرض النماذج الشعرية فى مواطن الاستشهاد بها ، وهتافات الشعراء فى مواضعها . ولكنه أباح لنفسه — وهو مؤرخ لقضية القومية العربية فى الشعر الحديث — أن ينقد بعض هذه



النماذج ، وأن يكشف عن بعض ما فيها من حسن أو ضعف ، وإن كان لم يقف هذه الوقفة الناقدة مع كل نموذج لكل شاعر ، ولكن « رأيت أن اكتفى من النقد بإشارات خاطفة ، حتى لا تنقطع الصلة بين الفكرة وما يتصل بها من شعر ، ثم عقدت فصلا خاصاً للدراسة الفنية فى آخر البحث » .

والحق أن الدكتور أحمد الحوفى هنا قد أثبت أنه ناقد موضوعى غير متحيز ولا مجامل ، فهو رجل يضع الذوق الأدبى فوق اعتبارات الصداقة مع الشاعر أو شهرته أو مكانته . ولهذا لم يسلم شوقى ، ولا على الجارم ، ولا محمود حسن إسماعيل ، ولا رشيد أيوب : الشاعر المهجرى من نقده . لقد انتقد الحوفى قول الشاعر أحمد شوقى من همزيته فى الحديث النبوى :

أما حديثك فى العقول فمشرع ... والعلم والحكم الغوالى الماء
جرت الفصاحة من ينابيع النهى ... من دوحه ، وتفجر الإنشاء
فى بحره للسابحين به على ... أدب الحياة وعلمها إرساء
أتت الدهور على سلافته ولم ... تفن السلاف ولا سلا الندماء

فقال من نقده : « فالحديث النبوى مورد للعلم والحكمة ، ثم دوحة ، ثم ينبوع ، ثم بحر ، ثم خمر . . . وفى هذا بعد عن الملاءمة ومنافاة للانسجام . ولو أنه صوره بواحد من هذه ، وأكمل الصورة بما يلائمها لجاءت الصورة مكتملة متسقة . على أنه لا يليق تصوير الحديث النبوى وسلطان بلاغته بالخمر . ولا يصلح تصوير دارسيه ، والمعجبين بما تضمن من روعة وهداية وتشريع ، بشاربى الخمر ، لأن المقام أجل ، ولأن الخمر رجس فى حكم الإسلام . . . إلا إذا كان قد أراد الخمر الصوفية ، وهى رمز للوجد عند الصوفى » ص ٣٧٨ .

وانتقد الدكتور الحوفى قول شوقى فى تصويره لنكبة بيروت :

سالت دماء فيك حول مساجد ... وكنائس ، ومدارس ، وبنوك

فقال : إن كلمات مساجد وكنائس ومدارس هنا توحى بكثير من المشاعر التى تورث السخط على المعتدين ، وتشعل الحفيظة للانتقام ، ولكن كلمة « بنوك » لا توحى بمثل هذا ، ولم يستعملها شوقى إلا للتقفية . . .

وانتقد على الجارم فى بعض قصائده بأن انسجام الصور كان « يقتضيه أن يضع البيت الثالث بعد السادس ليتلاحق تصوير الشجاعة » . وانتقد محمود حسن إسماعيل فى قوله يستنهض العرب :

وأين النهـــار ، فتصحو الديار
وتحيا من الموت تلك الذمـــار
وتنزع عن ساعـــديها الإسار
وعن مقلتيهـــا الأسى والصغار

فقال فى نقده : « فنجده تمنى للديار أن تصحو وهو يريد سكانها ، ثم أن يتحرروا ويعيشوا أعزة . ولكنه تمنى فيما بين هذا وذاك أن تحيا الذمار ، والذمار هو ما يجب على الإنسان حمايته كالعرض والعهد والتراث ، فالكلمة هنا مقحمة قلقة اجتلبتها القافية » ص ٣٨٤ .

ولقد أحسن الدكتور الحوفى حينما اكتفى بمثل هذه النقدات الخاطفة لبعض النماذج ، ولو أنه انطلق فى النقد إلى غايته مع كل نص لخرج الكتاب عن موضوعه الأصلى ، وتجاوز ميدان الدراسة التاريخية الأدبية إلى ميدان آخر لنقد الشعر فى القومية العربية . وقد أحس هو من نفسه عقم ما قد كان يمكن أن ينساق إليه ، فقال فى الفصل الثامن : « لقد كان من غير الميسور أن أعقب على كل نص من تلك النصوص الكثيرة بنقد خاص ، لأن هذا النقد يبعد بالدراسة عن الغرض الأصيل منها ؛ وهو تتبع تيار القومية فى شعرنا الحديث ، وتبين جلاء الشعراء فى بعثها . والدعوة إليها ، والحض على الاعتصام بها ، وما يتصل بهذا كله من مناحى القومية ومقتضياتها ، ولأن النقد المفصل ينزع بالدراسة إلى أن تكون نقداً لهذا الشعر وتقويماً له ، فيطول الطريق ويتشعب ، وتكثر الجداول وتتفرع ، فتشغل عن المسير مع النهر من منبعه إلى المصب . . . » .

على أن الدكتور الحوفى قد خص الفصل الثامن من كتابه بلمحة فنية عرض فيها بعض النصوص والنماذج التى سبق له الاستشهاد بها فى فصول سابقة ، وكشف بذوقه الأدبى عن جمال العاطفة فيها ، وقاس أعماق الأخيلة والصور بها ، وسبر أغوار الأفكار المتصلة بها والموحية لها ، وحلل اللغة والألفاظ والعبارات التى نظمت بها .

أما موقف المؤلف من الشعر الذى قيل فى القومية العربية ، فقد آثر كما يقول فى صراحة أن يكون جل اختياره من الشعر العمودى « لأن أكثر الشعراء ما زالوا يحرصون عليه ، ولأن الشعر الحر ما زال فى المراحل الأولى من طفولته » ص ٣٩٠ .

ولقد كان الدكتور الحوفى وهو يسوق النماذج الشعرية المتعددة فى جوانب القومية العربية ومجالى ظهورها ، أمام كثرة كاثرة من الشعراء الشيوخ والشباب ، والأموات والأحياء فى الأوطان والأقاليم المختلفة للوطن العربى الكبير ، حتى لقد زاد عددهم فى عصرنا هذا على مائة وعشرين شاعراً ، قد تغيب على كثير من القراء نسبتهم إلى أوطانهم الإقليمية ، مثل الشعراء إبراهيم الأسطى عمر ، وأحمد الفقيه حسن ، وأمين الحافى ، والأمين أبو حامد ، وصالح العثيمين ، ومحمد معمرى الزواوى ، وملا حسن البزاز



وعشرات غيرهم ، فأوجبت عليه أمانة العلم ، واستكمال البحث أن ينسبهم فى الهامش إلى أوطانهم . . . وزادته أمانة العلم إعناتاً فكرر النسبة فى كل موضع ورد فيه اسم الشاعر ، ولم يكتف بالنسبة مرة واحدة ، ولو أنه فعل هذا لما لمناه على اقتصاره ، ولكنه زاد نفسه تكليفاً ، لنزيد القراء بالشعراء نسباً وتعريفاً .

وجميل من المؤلف الفاضل أن يصنع هذا ! إلا أننا كنا نأمل منه أن لا يدع شاعراً بدون نسبة . فان الذى يهتم ويعنى نفسه بنسبة عشرين ومائة شاعر إلى أوطانهم لا يعز عليه أن يحقق نسبة شاعر أو شاعرين . فقدترك لنا المؤلف الشاعر « عبدالله معيتق » بدون نسبة ، كأنه مضيع الوطن ، مع أنه شاعر ليبى ، واسمه « محمد عبدالله معيتق » ، وهو من مواليد مصراتة ، ومن المشتغلين بالتدريس فى القطر الليبى الشقيق(1) . ومن الغريب أن صديقنا الدكتور الحوفى — وهو الرجل الوفى الذى لا ينسى — قد نسى أن يضع اسم هذا الشاعر فى فهرس الأعلام . . . !

وليعذرنى الصديق الباحث الدءوب الدكتور الحوفى إذا لاحظت أن ميزان النسبة قد اضطرب بين يديه بعض الحين ، وهو العالم المعروف بالعدل والدقة . . . فقد ذكر عن الشاعر المهجرى الكبير جورج صيدح أنه « من بيروت » ص ٤١ ، والحق أن صديقنا صيدح من مواليد دمشق سنة ١٨٩٣ وإن كان تلقى تعليمه فى كلية عينطورا بلبنان . وذكر فى صفحة ١٢١ أن صديقنا الشاعر محمد الشريقى(2) من الأردن ، والحق أنه سورى الأصل كما عاد فصححه فى هامش ص ٣٠٦ . وذكر أن الشاعر نسيب أرسلان من سورية ، والحق أنه ولد ببيروت وتعلم بالشويفات فى لبنان ، وبمدرسة الحكمة فى بيروت . وقد يقال إنه سورى بالمعنى الواسع للكلمة ، ولكن المؤلف فى الصفحة نفسها كان فى مقام التخصيص والتفريق بين النسبة إلى سورية ، والنسبة إلى لبنان ، بدليل أنه فى الموضع عينه جعل الشاعر « بشارة الخورى » من لبنان ، فلماذا إذن جعل الأمير نسيب أرسلان من سورية ؟ مع أنهما من إقليم عربى واحد ؟

ولقد حرص المؤلف الفاضل على أن ينسب كل شعر إلى قائله ، كما نسب كل شاعر إلى وطنه ، فهو لا يسوق بيتاً من الشعر أو مقطوعة أو أبياتاً من قصيدة إلا ذكر مع القول اسم قائله . وما وجدته سكت عن ذلك إلا فى موضع واحد من كتابه الضخم . ففى صفحة ٢٩ ذكر بعضاً من الأبيات الدالية التى يقول فيها الشاعر :

(1) انظر كتاب « الشعر والشعراء فى ليبيا » ص ٢٣٩ .
(2) لقد تجنس الشاعر محمد الشريقى بالجنسية الأردنية وعين سفيراً للأردن بمصر من سنوات

أبنى العراق ومصر ! إنا أمة قعدت بها الأيام أسوأ مقعد
إن فرق الإيمان بين جموعنا فلساننا العربى خير موحد

ثم قدم لها بقوله : « ودعا شاعر من الشام سنة ١٩١٠ إلى الوحدة بين البلاد العربية دعوة صريحة ، أقامها على وحدة اللغة والثقافة ، وجهر بأن اختلاف الدين لا يحول دون تحقيق الوحدة ، لأن الوطن للجميع ، يستوى فى الانتساب إليه والفخار به والدفاع عنه المسلم والمسيحى . . . » ص ٢٩ .

والحق أن الدكتور أحمد الحوفى معذور حين أغفل هنا اسم الشاعر ، فقد أغفله أيضاً الدكتور ماهر حسن فهمى وهو يتحدث عن الأبيات فى صفحة ٢٧ من كتابه « القومية العربية والشعر المعاصر » . وأقوى الظن عندنا أن المؤلفين الفاضلين قد نقلا هذه الأبيات عن كتاب « الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث » للأستاذ أنيس المقدسى ، وهو لم ينسبها فى كتابه النفيس إلى قائل ، بل اكتفى أن يقول فى معرض الاستشهاد على شعر الغاية الإصلاحية لا السياسية : (كقصيدة أنشدت سنة ١٩١٠ فى بيروت ومطلعها :

كفوا البكاء على الطلول الهمد ليس القضاء على البلاد بمعتد

ولم يكتف صديقنا العلامة الكبير الأستاذ أنيس المقدسى بهذا الإغماض فى نسبة القصيدة إلى قائلها ، بل أحال على سطر فى الهامش يشير فيه بمراجعة القصيدة فى مجلة الكلية « بيروت » مجلد ١ ص ١٥٩ ، وفى المختارات السائرة للمؤلف(١)

* * *

لقد كانت كثرة الشعر العربى الحديث فى القومية العربية ومجاليها فيضاً يحتاج إلى كثير من الصبر والدءوب والمتابعة الدقيقة فى مختلف المصادر ، وخاصة دواوين الشعر ، ولقد كان الدكتور الحوفى حرياً — كشأنه فى أمر مؤلفاته كلها — أن يقوم بالعبء على وجهه . فنهض بالجمع ، وقام بالتتبع والاختيار للنماذج فى مواطنها . والحق أن رياض الشعر القومى كانت أمامه مفتوحة على مصاريعها ، فانتقى منها ما يؤيد تقاسيم دراسته ، وأبواب بحثه ، ولكن الروضة — مع الأسف — لا تخلو من بعض العشب الناجم بجانب الزهر المونق . . . فجاءت بعض أشعار وأبيات هزيلة ضعيفة ، نسترها هنا بالاكتفاء بالإشارة إلى أرقام صفحاتها ، كما فى صفحتى ١٨٠ ، ١٨١ . وكنا نود لو أن المؤلف حذفها من الكتاب ، أو تناولها بالنقد كما انتقد بعض أشعار الفحول . .



(٣) « المختارات السائرة » هو كتاب للأستاذ المقدسى يصفه بأنه « مجموعة من روائع الشعر والنثر ، مما ذاع فى الأقطار لسمو معانيه ، وجمال مبانيه ، مرتباً حسب المواضيع ، ومصدراً بدراسة فى الفنون الأدبية وخصائصها الرئيسية » وقد طبع مرتين فى بيروت .

ومن الحق أن نقول إن المؤلف قد رتب الدراسة وقسمها إلى تقسيمات استنبطها من موضوعات الشعر نفسه ، كاشتراك شعراء القومية العربية ووقوعهم على مواضع ومجالات لاحظها المؤلف بعمق متابعته ، وصحة استنباطه ، وجودة تقسيمه ، كفخر الشعراء بمجد العرب وحضارتهم ، والإشادة بالعواصم العربية التي تمثل حصن القوة ، ومركز العزة ، مثل دمشق ، وبغداد ، وقرطبة ، والإشادة بعظماء العرب ورجالاتهم ، وبكاء المجد الغابر ، وإشادة الشعراء باللغة العربية ، وهتاف الشعراء بوحدة الوطن ، وسخطهم على التقسيم ، وحملاتهم الواعية على الاستعمار ، وإشادتهم بالثورات والانتفاضات العربية الكبرى ، كثورة الحسين بن علي ، وثورة مصر سنة ١٩٥٢ ، وثورة الجزائر ، وثورة اليمن ، وأفراحهم الكبيرة باستقلال الأوطان العربية كاستقلال سورية ، واستقلال المغرب ، وتحرر الجزائر ، وهتاف شعراء العروبة بالإسلام والحضارة الإسلامية ، حتى ولو كانوا غير مسلمين ، من أمثال خليل مطران ، وإلياس فرحات ، وجورج سلستي ، ومارون عبود ، وعادل الغضبان . . .

وكما تجلى شعر القومية العربية في الأفراح والأمجاد ومعترك الجهاد ، تجلى في العزاء ، والبكاء على الشهداء والعظماء من زعماء العرب ، كمراثي الشعراء العرب لسعد زغلول ، وفوزي الغزي ، والحسين بن علي ، وعمر المختار ، والشهيد عدنان المالكي ، والبطل أحمد عبد العزيز . . . وغيرهم .

والحق أن هذه الدراسة الرصينة الواسعة المتشعبة الأطراف قد اقتضت من المؤلف الرجوع إلى كثير من المصادر والمراجع ، فقد رجع فيها – كما يدل عليه ثبت مراجعه – إلى أكثر من ستين ومائة كتاب . وهو صادق في هذا ، فما عرفناه متكثراً بذكر المصادر ، ولا متباهياً بها ، دون رجوع إليها . فهو يقرأ كل مصدر يعينه على تمام بحثه ، وإنجاز درسه . ولكن كثرة المصادر والأسماء هي شغل آخر من شواغل التأليف قد لا يؤمن معه الوقوع في الخطأ ، أو الاضطراب في الأسماء . فقد ذكر الدكتور الحوفي في ص ٤٢٣ أن كتاب « شعر الحرب في أدب العرب » هو للدكتور سامي الكيلاني . . والحق أنه للدكتور زكي المحاسني كما ذكره المؤلف صواباً في هامش صفحة ٩١ . واضطرب اسم سامي الكيالي الأديب الحلبي في يد الدكتور الحوفي ، فذكره هكذا : سامي الكيلاني ! ! كما اضطرب اسم صديقنا الشاعر الكبير خير الدين الزركلي فذكره هكذا : محمد خير الدين الزركلي . وهي هفوات صغار لا يسلم من أمثالها مثل هذا العمل العلمي الجليل . . .

محمد عبد الغني حسن

ديوان لابد ..

بقلم الدكتور كامل البوهى



في العام الماضي أصدر الأستاذ محمود حسن إسماعيل ديوانه الخامس « قاب قوسين » فكان حديث الأوساط الأدبية وموضع حفاوة النقاد الذين كرموه بالمقالات الضافية في شتى الصحف ، والمناقشات الواعية في مختلف الندوات ، كما كان موضع حفاوة الدولة التي كرمته بمنحه جائزتها .

واليوم يطالعنا الشاعر الكبير بديوانه الجديد « لا بد » ، فيتلاحق إبداعه الفني في سرعة مذهلة لم نتعودها حتى من الشعراء المتفرغين . والذين يعرفون الشاعر يعلمون كيف يستنفد وقته في أضخم أجهزة الإعلام ، ولكنهم لا يعرفون الجهد المضني الذي يبذله في ذلك الجهاز ، أما أنا فأعرف وأعجب ، أعرف أن هذا الجهد لا يترك فسحة من الوقت للتأمل الفني ، ولا يسمح بحياة توحى بالفن أو تطور الفن ، وأعجب لأني أرى الشاعر مع ذلك يواصل غناءه ، ويصر على أن يبذر الربيع في مخالب الصخور كما سنرى في ديوانه هذا الجديد .

ولكن هل هذا الديوان جديد حقاً ؟ هل يعتبر مرحلة جديدة بالنسبة للشاعر أم هو امتداد لما قبله من دواوينه الكثيرة ؟ وإذا كان جديداً فما هي عناصر الجدة فيه ، ولأي مذهب فني يمكن أن نخضع هذه العناصر ؟

ما كان أسهل أن نكتفي بعرض نماذج من قصائد الديوان ، ثم نبحث لها عن مذهب فني من تلك المذاهب الجاهزة ، ونطلق عليها حكماً من تلك الأحكام المعدة ، والتي أغرم النقاد بإطلاقها على الشعراء كأنها من الشمول والعمومية بحيث تنطبق على كل ما خلق الله وما لم يخلق ، أو أن نبدأ بإطلاق الحكم ثم نلتمس له الدلائل ونتصيد الشواهد كما يفعل فريق آخر من النقاد أيضاً . ولكن لئن جاز اتباع هذه الطريق أو تلك مع شاعر عادي لا يكتب الشعر إلا اتباعاً لمذهب فني معين ، وانطلاقاً من قاعدة أدبية معروفة ، فإن هذا لا يمكن أن يؤدي إلى أية نتيجة في دراسة شعر محمود حسن إسماعيل الذي أصدر حتى الآن ستة دواوين ، والذي حير النقاد منذ فجر حياته الأدبية ، فكلما أطلقوا عليه حكماً عاماً مما يطلق على كثير من الشعراء ، أصدر ديواناً جديداً أو نشر قصيدة جديدة تحطم أحكامهم ، وتهدم مقاييسهم تلك المعدة الجاهزة .

فمنذ أكثر من ثلث قرن ، وفي نوفمبر سنة ١٩٣٢ بالذات ، نشرت مجلة أبولو قصيدة للأستاذ محمود حسن إسماعيل قدم لها الدكتور أحمد زكي أبو شادي بقوله : « قصيدة من الشعر الحر » سبحان الله ! قصيدة من الشعر الحر من سنة ١٩٣٢؟ نعم ، إنها من الشعر الحر فعلا ، فبالرغم من موسيقاها العربية الأصيلة ، نجدها خارجة على الأوزان التي كانت معروفة حتى ذلك التاريخ ، ولكن النقاد الآن لا يعرفون أو لا يذكرون أن محمود حسن إسماعيل هو أول من كتب في الشعر الحر .

واليوم يقدم لنا شاعرنا محمود حسن إسماعيل « أغاني الكوخ » فاذا هو يحيي لنا البيئة المصرية في شعر طلي جميل ، صادر من قلب مفعم بحب مصر وريف مصر ، طليق من قيود الشعر التقليدي بصفة عامة في أسلوبه ومعانيه وخياله ، ولو لم أكن أعلم عن شاعرنا أنه لا يعرف الإنجليزية لحدثتني نفسي بأنه تلميذ وردسورث — وأي فخار له

لو كان ! — ولكن كذلك ينبعث من أبناء العربية ، ومن صميم صعيد مصر ، من يتلقى وحى الطبيعة الفاتنة فيترجمه لنا شعراً وصافاً بليغاً ، شعراً مزدحماً بالصور الرائعة تتابع سراعاً مع الألفاظ أو تكاد تسبق الألفاظ .

وإذا كان أديبنا الكبير الدكتور مهدى علام يوازن هنا بين الشاعر العربى محمود حسن إسماعيل والشاعر الأوربى وردسورث ، ويهتدى فى النهاية إلى أن شاعرنا نسيج وحده ، فانه فى فقرة أخرى يوازن بينه وبين جولد سميث ويخرج بالنتيجة الصادقة نفسها : « وإذا كان جولد سميث قد وصف لنا القرية المهجورة سنة ١٧٧٠ فان محمود حسن إسماعيل قد وصف لنا القرية المعمورة سنة ١٩٣٥ » وإذا كان الدكتور مهدى علام قد أخذ يتلمس نظيراً للأستاذ محمود حسن إسماعيل بين شعراء الغرب ، فان ناقداً آخر قد أخـذ يتلمس ذلك بين شعرائنا العرب ، ولكنه ضاق بالبحث ولم يجد نظيره فحمل على الشعر العربى كله فى صدر هذا القرن ، وقرر أن الشعراء قبل محمود حسن إسماعيل لم يخرجوا عن طريقين عقيمين :

طريق سلكه شيوخ الشعر على ضوء القدماء أو على لوحتهم التى حبروا ، فباب للوصف وثان للمدح ، وثالث للنسيب بأرداف المرأة وهضيم كشحها وورد خدودها ، ورابع للاجتماع يتسنم فيه الشاعر منبر الوعظ والارشاد ، وصوغ فى قوالب من معظل اللفظ ومعاد التشبيه وجناس البيان وحلية البديع . وطريق ثان سلكه الشباب الصناع يظنونه بينهم وبين أنفسهم جديداً ويحلقون به على سماء الغرب فى أطياف الغمام وأنفاس الظلام ، وقدسية الهوى وروحانية العناق ، فى أداء ضعيف مهلهل مملوء بالأخطاء ، وكلا الطرفين عندى لا ينتجان أدباً خصباً نابضاً بالإحساس مترعاً بالقوة والحياة لنفوس معتزة بوجودها عن طريق الأدب وتربيته للشعوب .

من بين هذين الطريقين طالعنا صاحب أغانى الكوخ بنحو آخر من بيئتنا المصرية الجميلة التى تمتزج بنفوسنا ، وتلهب إحساساتنا ، طالعنا بذلك الأدب القومى الخصب فى وصف الريف ومباهجه وسواحره ، بشعر نحس فيه خلجات الفكر وسوانح الخاطر وذكريات الطفولة وحنين الملاعب والأجواء الممتزجة بحبات القلب فى نظر فلسفى عميق ، وفكر شارد متفقد(١) .

ومع أن هذا الناقد قد اتفق مع الدكتور مهدى علام فى أن شعر محمود حسن إسماعيل جديد كل الجدة ، إلا أن فقرته تلك قد توحى بأن الشاعر يتغنى الجمال من أجل الجمال ، أو أنه من أصحاب مذهب الفن للفن ، والواقع غير ذلك ، فاذا أردنا أن نسمع فى هذا رأى ناقد آخر ، فلنقرأ فى مجلة « أبو الهول »(٢) ما يختم به ناقدها الأدبى مقاله الطويل عن أغانى الكوخ ، وبعد عرض فنى لأبيات من الديوان :

« فى هذه الأبيات لا نلمح روعة الريف المصرى فقط ، بل نشعر بثورة الشاعر على الظلم الذى يرسف فيه الفلاح المجاهد البائس المسكين » .

أما إذا أردنا أن نسمع فى هذا أبياتاً للشاعر نفسه لنرى كيف يتغنى حبه للأرض التى أنبتته ، وأنبتت معه أبناء وطنه ، فلنسمع قوله :

وارتوى نبتها من العرق الها
مى على تربك الطهور الزكى
من جباه تعفرت فى ثرى الذل
عـلى موطئ ظلوم قسى
رضخت للسراة من كل فظ
عبد المال فى طموح زرى

---

(١) السياسة ٢٧ يناير سنة ١٩٣٥ .
(٢) أبو الهول ١١ فبراير سنة ١٩٣٥ .

أنت أسعدته وأشقيت أروا

حا تهاوين فى حماك الشقى

لقد كانت هذه أول صيحة فى وجه الظلم الاجتماعى الذى طالما عاناه الفلاح المصرى فى تاريخه الطويل ، وقد أخذ شاعرنا يعمقها ، ويعمق شعورنا بها حتى صاح :

ذاك تاج النيل فاندب عنده

أمل الفلاح والجهد المضاع

وارث للمسكين عيشاً أسودا

ران فى كوخ حقير متداع

نامت النعمة عنــه وجفت

معدماً لم يرعه فى مصر راع

عفرت ريح الأسى كسرته

وطوت نعاءه دنيا الصراع

رقص القصر عــلى أكتافه

وهو جاث بين زل واقتناع

وسطا البؤس عليــه فغدا

زورقاً فى اليم محطوم الشراع



أيمكن بعد هذا أن يكتفى ناقد بقوله إن الشاعر تغنى بجمال الريف وسحر القرية ؟ !

إن الشاعر يتناول الطبيعة فى التصاقها بالإنسان ، ولا يتغنى بتمجيد جمالها كيفما كان توزيعه على الخلق ، وإنما يعاتبها على أنها حرمت من الجمال صناع الجمال ، فلم يكن أغانى الكوخ إذن تغنياً بجمال الريف ، وإنما كان تصويراً لواقعة المر وصيحة من أجل الفلاح المسكين :

طعامه لقمة عفــراء يابسة

والماء من أكدر فى النزمربوب

ومهده لا تسل إن لفه وسن

عش الهوام وأبيات العناكيب

كأنه حكمــة عمياء نائمــة

فى عاطل من فجاج الفكر مخروب

لا تعجب إذن عندما تجد ناقداً آخر يكتب : وأحسن ما قرأت له فى هذا الديوان وصفه القرية المصرية ونواحى الطبيعة المختلفة التى يشاهدها الإنسان فى جنباتها ، ثم وصف حال الفلاح المصرى وما يعانيه من بؤس وإملاق ، بينما يسعد الكل بكده وعمله الشاق ، فقد أحسست وأنا أقرأ أشعاره فى هذا المقام كأننى أسمع فلاحاً يصف قريته ، ويسمع الناس أنينه وشكواه »[1].

وهل كان يمكن أن يقال فى الكوخ والفلاح منذ أكثر من ثلاثين عاماً أجمل من قوله :

شهدته يذرو دخان الأسى
والوجد فى كانونه ساعر
تبكى سواقى الحقل أشجانه
وما بكاه مـــرة شـــاعر
والبـــائس الفلاح فى ركنه
عريان يشكو ضنكه خائر
شـــالت بزرع النيل أكتافه
وما رعـــاه البلد الغادر

لقد اختلف النقاد — كما نرى — فى استقبال الديوان الأول للشاعر منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وهم مع ذلك مجمعون على أنه شاعر فذ ، وعلى أنه نسيج وحده ، ولكن الشاعر لا يكتفى بما أثار من حيرة للنقاد ، وصحوة للشعر والتزام بقضية الفلاح والأرض ، فقد عرفنا أن شاعرنا قد نزل المدينة فى اليوم الثانى من أكتوبر سنة ١٩٣٢ وفى كفه يراعة ساحرة ، وفى عينيه بريق حاد ، وفى قلبه حب عنيف للقرية وأهل القرية ، وفى ذهنه صورة جديدة للشعر العربى وأمل جديد للنفس العربية والحيـــاة العربية ، ويعيش الشاعر فى المدينة ، وتمتزج أنفاسه بجوها ، ويبدأ الصدام بين الفطرة الريفية السمحة ، وتعقد المدينة وفساد مجتمعها آنذاك ، ويصاحب الريفى الشاب نبض حركات الشباب التى كانت البذور الأولى لثورات الشعب ، فيخلد الصراع المتدفع من مقاومة الشباب للاستعمار ، وخلاف الأحزاب وصراعها على السلطة ، فيصدر ديوانه الثانى « هكذا أغنى » ، فنجد فيه ملحمة الجراحى :

يا وادى الموتى بشطك راقـــد
هتفت له الأرواح بالصلوات

كما نجد « ذئب الاستعمار » عن مستر هور المستعمر الغاشم الذى أثار تصريحه ثورة الشباب .

لم يعد الشاعر إذن حبيس قريته ، ولم يلجأ إلى اجترار الذكريات القديمة ، وتكرار المعانى المعادة ، وإنما بدأ يصور الرق فى المدينة بعد ما صوره فى القرية ، وبدأنا نسمع أصداء ارتطام الإحساس الريفى بتجربة المعايشة فى صخب المدينة ، وانعزال مجتمعها عن الريف ، وانقطاع إحساسها بعذابه ، وبوطأة الظلم الذى يرزح فيه الفلاح ، فليغير النقاد أحكامهم ، وليبدءوا البحث عن أحكام جديدة ، فلم يعد شاعرنا صوت القرية فحسب ، وإنما أصبح شاعر الحرية ينشدها فى كل مكان ، ينشدها فى القرية فلا يجدها ، ويبحث عنها فى المدينة فلا يعثر لها على أثر .

ويضيق الشاعر بما حوله من ظلم وظلمات ، حين يبلغ الرق ذروته ، ويصل الاستبداد أقصى عنفه حتى ليخيل إلينا أن مجرد التطلع إلى رجـــاء لشعاع من نور الحرية يبدو متعذراً ، فيصدر ديوانه الثالث « أين المفر » ، وحتى فى هذا الديوان لا يفتأ الشاعر يناجى الحرية الموعودة ، ولا يستطيع أن يتخلص من إحساسه بالقرية التى ما زالت تنشب أظفارها فى نفسه حتى اليوم ، فنحن نقرأ « حصاد القمر » و « النبى الجائع » وغيرهما من قصائد الديوان فنرى الأسى العميق فى نفس الشاعر لأن بناة الحياة

(١) البلاغ ٤ فبراير سنة ١٩٣٥ .

محرومون من الحياة ؛ إن الشاعر لا يصف لنا جمال القمر فحسب ، وإنما يعاتبه لأنه يمنح نوره للمنعمين والفلاح الذى صنع هذه الجنان يتضور جوعاً ، لقد زرع الجنات ليسعد الآخرين ولا يحصل غير الشقاء ، فلماذا يا قمر ؟

طف مرة فى سماء النيل واصغ إلى
محيرين على أشلائهم عبروا
جاسوا الحقول مساكينا جلابيهم
توراة بؤس عليها تقرأ العبر

ولكن فجراً فى يوليو سنة ١٩٥٢ يشرق على العالم العربى ، فاذا أحلام الشاعر تتحقق ، وإذا الحرية تجيبه بعد طول نداء ، وإذا فى مصر ثورة على الاستعمار والاستبداد ، ثورة تطيح بالعرش الظالم ، وتبشر الفلاح بنور الحرية ، وإذا كل مواطن يمتلىء صدره بالأمل ، ونفسه بالعزة ، وقلبه بالفرحة ، حينما يرى نيران الثورة تشب فى الأغلال ، وتطيح بالقيود والأصفاد ، ويصور الشاعر هذا كله فى أول ديوان له بعد الثورة « نار وأصفاد » ذلك الديوان الذى يحكى قصة الحرية من بدئها ، ويجمع كل أنغام الشاعر التى استوحاها من صراع الحرية فى تاريخها الطويل ، من مثل قصيدة « نبى الحرية » وقصيدة « كفاح الحرية » ، كما نجد فيه تصوير الشاعر لانتصار الثورة العربية ، فهذه قصيدة « بدأنا » التى أذيعت عقب قيام الثورة ، لتصور الإنسان العربى قبيل ثورته ثم تصور انتفاضة الأرض التى كانت ترتعد فى أيدى الظالمين ؛ وتتلاحق فى الديوان مواكب النصر ، موكب فى أثر موكب ، فنسمع الغنائيات الثورية الجديدة على تراب القرية وتحت ظلال النخيل فى بنى مر ، وفى القاهرة وفى شتى اللقاءات الشعبية الثورية حيث كانت هذه الأنغام تتردد حينما انطلق الفن من أغلاله وأقنعته ، ولا ينسى الشاعر أن يسجل تلك الأغلال والأقنعة ؛ فيسجل عذاب الفن واذلاله فى ظل الاقطاع والعبودية قبل الثورة :



وفينـــا الكرامـــة مرجومة
كمحصنة لوثتهـــا التهم
وفينـــا المظالم والظالمـــون
وحوش وبيد ومرعى غنم
ركعنـــا طويلا عـــلى بابهم
من الذل حـــتى طوتنا الظلم
ودخنا ودرنا بلسع السياط
نغنى لمن جار أو من ظلم

ومع حركة الزحف الثورى فى مرحلة الانطلاق أصدر الشاعر «قاب قوسين» ، وفيه تصوير لجنازة الرق ، فيه نسمع المزامير الجديدة التى تغنى مع فكاك الشعب من ظلام الاستبداد ، فتسمعنا صرير النضال ضد الرجعية ، وتحرك المعنى العميق للنفس البشرية لتأخذ طريقها الجديد فى موكب الزحف الذى لا بد أن يندفع موجه من قلب كل عربى بعد أن تحرر من استغلال الحكام ، ومن الإحساس الطبقى الذى كان يهدم كيانه ، ويحطم نفسه . وكان قاب قوسين الحدث الفنى المدوى فى سنة ١٩٦٥ ، فقدمت الدولة لصاحبه جائزة الشعر ، وكانت هذه أول تحية على مستوى الدولة يلقاها الشاعر الذى ما زال يغنى منذ أكثر من ثلث قرن ، ولذا فعلت فى نفسه ما لم تفعله فى نفس غيره ، فازدادت ثقة الشاعر بفنه ، وتحقق ما كنا نتوقعه دائماً من أن محمود حسن إسماعيل لو وجد الرعاية والتشجيع لأصبح من مفاخر الأدب العربى كله ، ومن مفاخر مصر فى عالمنا الفنى المعاصر ، وها هوذا عطاؤه يتوالى بسرعة مذهلة لم نعهدها فيه من قبل ، ولم نعهدها فى غيره من الشعراء ، فأصدر ديوانه الجديد «لا بد» مع ما ذكرنا من قيود الوظيفة وضغط العمل ، مما لا يتيح فرصة لإبداع الفن ، أو للتفكير فى الفن ، وعندى أن السبب فى ذلك التلاحق المذهل وتجدد الطاقة الفنية العجيبة هو جائزة الدولة التى حصل عليها الشاعر فى العام الماضى ، فاذا ما رحنا ننظر فى هذا الديوان الجديد ، ديوان التصميم والقوة ، ديوان الإصرار العنيد ، فاننا سنجده امتداداً لما سبقه من دواوين الشاعر ، وسنجده فى الوقت نفسه جديداً كل الجدة ، سنجد الإصرار على الانطلاق بعد أن توحدت إرادتنا ، وقويت عزيمتنا ، وأصبحت كل يد جذوة مضيئة ، كل يد تعانق أختها فى المسير :

سواء . . . سواء . . . كموج الضحى
تغـنى به الشمس فـــوق الهدير

ألا ترى كيف ننطلق سواء سواء كموج الضحى وكنا فى أغانى الكوخ نبكى حرمان الفلاح فى كوخه وتخمة الاقطاعى فى قصره ، وكيف تغنى لنا الشمس فوق الهدير وكنا فى «أين المفر» نعاتب القمر لأنه يمنح نوره للمنعمين ويمر بالفلاح وهو يجتر الشقاء والحرمان ؟ إننا فى هذا الديوان الجديد منطلقون إلى هدف ما أروعه فلا بد أن نسير :

لا بد أن نسير
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير
ونعصر الريـــاح فى تلفت المصـــير
ونصعق الهشيم فى احتضاره الأخير
فلم يعد لركبنا وقوف
ولم يعـــد لدربنا عكوف

ولكن ركبنا هذا الكبير ، وانطلاقنا هـــذا العظيم ، وأعلامنا تلك المرفوعة ، وكتائبنا تلك المنطلقة ، لا يمكن أن تسير لمجرد السير ، إنها تسير إلى هدف إنسانى ، وتنطلق إلى غاية نبيلة ، وهى مع هذا كله ، أو من أجل هذا كله ، لا تكتفى بالانطلاق إلى الهدف ، والوصول إلى الغاية ، وإنما تبنى الحياة فى الطريق ، وتنشر الخير فى المسير ؛ فلا بد أن نسير :

لا بد أن نســـير

ونقطف الظلال من محاجر الهجير
ونلقط الحبة من مناقر النسور
ونبذر الربيع فى مخالب الصخور

هل ترى كيف يحس الشاعر بمقدرتنا على صنع المحال ، والتغلب على كل الصعاب ! إن الطريق طويلة وشاقة ، ولكن عزيمتنا أقوى من ذلك كله ، إننا مصرون على قطف الظلال من محاجر الهجير ، على التقاط الحب ولو كان فى مناقر النسور ، على بذر الربيع فى كل مكان وعلى كل أرض حتى فى مخالب الصخور !

ولكن أعداءنا ، أعداء الإنسانية ، لن يتركونا نسير فى سلام ، وننشر الخير فى هدوء ، ولذلك نجد الشاعر العظيم يوصينا بأن نحطم هؤلاء الأعداء ، ويشترك معنا جميعاً فى القضاء عليهم ، والتخلص من شرهم :

وإن أطلت حية من مزحف ضرير
من كهفها فى ظلمة حانقة الضمير
لا بد أن نسحقها فى رهجة المسير
بعاصف مدمدم بالنور والسعير
يردهـا هشيمة مرجومة الحفير
فى كيـدها تمور
بالويل والثبور

ولكن هل نسى الشاعر فى ديوانه الجديد ، وفى غمرة التغنى بالانطلاق العظيم أن يخص الفلاح بشىء من الحنين يسكبه من روحه الشاعرة ؟ لا ، إن الشاعر لم ينس ، وإنما تتغير النغمة ويتغير المزمور ، فهو الآن لا يبكى شقاء الفلاح ولكن يهنئه ويفرح معه ، ويمشى فى موكب البيعة مع جماهير الشعب ، وهو يتوهج بايمان البيعة لحادى الزحف العظيم فى مارس سنة ١٩٦٥[١]، ثم يعلن على الدنيا فرحته لأنه بايع فجراً شع فى جبينه ، ومزق الأطراق من جفونه ، ولا ينسى الفلاح والقرية فى هذه اللحظات الخالدة :

بايعت خطوا . . شق ليل قريتى
وفأسها حـيران حول زهرتى
يسألهـا جوعان أين لقمتى ؟
وكل عطر فيـك كان دمعتى
وكان صبرى وانتظار نقرتى
فى الأرض تعطينى حصاد غلتى
. . . .
وظـل يرنو ليـد البيـادر
وهى ترد الفـأس للحظـائر
لتتخم القصـور والحظائر
فصاح فيهـا صيحة المغـاور
ردى لسـاقيك جنى الأزاهر
فـدوت الحقـول والمخاضر
والفـأس والفـلاح والمعابر
قالت من السارى؟ فقلت : ناصر

من هذه النماذج القليلة نستطيع أن نجيب على سؤالنا ذاك القديم ، فنرى هل هذا الديوان جديد بالنسبة للشاعر أم أنه امتداد لمـا سبقه من دواوين ، وأعتقد أننا رأينا كيف يصور الديوان مرحلة جديدة ، جديدة بالنسبة للمجتمع العربى ، وجديدة بالنسبة لإحساس الشاعر ، فالرجعية التى تطل من مزحف ضرير ، نسحقها ، والهشيم فى احتضاره الأخير نصعقه ، وثمار النصر العظيم تعم كل مواطن ، والنور يشمل الكوخ والقصر ، بل لم تعد هناك أكواخ ذليلة وقصور متعالية فى هذا العصر الثورى :

لكل قلب رشفة من ظله الرطيب
لكل عين قطفة من ضوئه الرحيب
لكل كف فرحة من غرسها الحبيب

ألست معى فى أن هذا الديوان جديد فى كل

(١) فى الديوان خطأ مطبعى فى تاريخ البيعة حيث كتبت كلمة مايو بدلا من مارس .

شيء ، جديد فى تصويره ، جديد فى إحساسه ، جديد فى أفراحه ودوافعه ، فى إصراره وقوته ، ولكنه مع ذلك امتداد لفن محمود حسن إسماعيل ، فانك تجد فيه محمود حسن إسماعيل فى غنائه للحرية ، ومناجاته للاشتراكية ، وفى إيقاعه الموسيقى الجميل وصوره الشعرية الرائعة ، وتمكنه الواثق من فنه ، وتدفقه الشعرى المنطلق ، شأن الشاعر الحق ، لا يتوقف ليبحث عن الشكل والمضمون ، ويناقش الالتزام وعدم الالتزام ، لأن الإخلاص والانسياب المضئ مع الدفق الشعرى مهما كانت قوالبه يعطى الزاد الفنى الجديد المعبر عن حركة الشعر وتطوره وفاعليته مع الإنسان العربى المعاصر فى ثورته على الرق وعلى كل القيود .

ولكن أكثر النقاد مع هذا لا يزالون مضطربين فى حكمهم على محمود حسن إسماعيل ، وأعتقد أن سبب اضطرابهم هذا أنهم يخطئون من أول الأمر إذ يحاولون تطبيق القواعد النقدية المعروفة ، والمذاهب الفنية القديمة على شعر هو بطبيعته تدفق جديد من نبع لم يتأثر بأية قاعدة نقدية ، ولم يقلد أى مذهب فنى ، فطالما قرأنا عن رومانسية محمود حسن إسماعيل مع أن الواقعية واضحة كل الوضوح فى شعره ، وفى أغانى الكوخ نفسه نجد الشاعر يتغلغل فى الواقع الريفى إلى درجة جعلت بعض النقاد يقولون إنه يكتب عن أسباخ القرية ، ولكن الذين حاولوا تطبيق المذهب الرومانسى على شعره ، ظنوه يتغنى بجمال الريف دون أن ينظروا إلى تصويره لواقعه المر وفلاحه المسكين . وفى ديوانه الجديد ، وكل دواوينه السابقة ، لا نجد الشاعر يتغنى بشىء إلا من حيث التصاقه بالإنسان ، من حيث واقعه الحلو أو المر ، من حيث الواقع النضالى الذى يعيشه مجتمعنا العربى المعاصر .

أما جمال التعبير ، والقدرة الفائقة على التصوير الفنى ، واليد الصناع فى اختيار اللفظ وحسن الجرس ، وحدة الإيقاع ، فلا أعتقد أن الشاعر يتعمد شيئاً من ذلك ، وإلا لكان ضرباً من الزخرف البديعى المصطنع ، وإنما هو تمكن الشاعر من فنه ، ومقدرته اللغوية الفائقة ، وذوقه الأدبى الرفيع ، كل ذلك يجعل الكلمة تنساب بطبيعتها فنية فى استخدامها ، دون لجوء متعمـــد إلى صنعة أو زخرف .

وأخيراً ، فانا قد تعودنا فى النقد أن نذكر الجوانب المشرقة من العمل الفنى والجوانب الأخرى ولكن بالنسبة لشاعر تتواكب أنغامه للحرية منذ أكثر من ثلث قرن ، وبالنسبة لديوان يتدفق مع انطلاقتنا العربية فى هذا العصر الثورى ، لا أعتقد أن من واجبى أن أتلمس القصور ، وأختلق العيوب لأبدو أستاذاً أو لأحرص على إثبات نظرية الكمال لله وحده ، فليست أستاذية الناقد ممكنة بالنسبة لشاعر حير النقاد من قديم ، وليست نظرية الكمال لله وحده فى حاجة إلى إثبات لها من جديد .

دكتور كامل البوهى

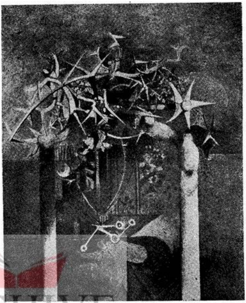
خلاصة الفكر الاشتراكى

تأليف : د. عز الدين فودة

الناشر : دار الفكر العربى — ١٢٨ ص ١٧ × ٢٤

دراسة مركزة فى ثلاثة فصول . الأول فى خصائص الاشتراكية ، والثانى عن الفكر البرجوازى والرأسمالية إلى الفكر الاشتراكى ، والثالث فى مدارس الفكر الاشتراكى . والكتاب يعطينا المبادئ الأساسية للاشتراكية مع المقارنة بالمدارس السياسية والاقتصادية الأخرى، وعرض للتفصيلات التى تختلف فيهـــا المدارس الاشتراكية ، مع الإشارة خلال ذلك إلى الاشتراكية العربية .

مأساة الحلاج



مسرحية شعرية .. للشاعر صلاح عبد الصبور

بقلم

جلال العشرى

« الكلمة » و « الموت » .. بهاتين اللفظتين استطاع الشاعر صلاح عبد الصبور أن يلخص حياة المفكر الصوفى الشهيد الحسين بن منصور الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكرى عظيم .. فحياة الفكر هى حياة إنسان يقول كلمته ولا يهمه بعد ذلك إن هم علقوه فى هذه الكلمة أو تعاطتها العقول لتدمنها الشفاه . فهو مؤمن بكلمته .. مؤمن بضرورة توزيعها على الناس .. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة إيمان الدنيا بها .. فإن قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وإن لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا أو يموت ، بل ربما كان الموت فى عينيه أشهى من الحياة .

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء . خطؤه إذا عاملناه بمقياس الإنسان اليومى فى الحياة

اليومية ، وصوابه إذا عاملناه بمقياس الإنسان الذى يعبر حاجزى الهنا والآن ليتصل بالجهد الخلاق الذى يكمن من وراء الحياة ، والذى هو الله . هل كان سقراط يفر من الموت هازئاً بقوانين المدينة أم يطيع هذه القوانين ولو انقلبت ضده لأنها القوانين التى كانت تأويه وترعاه ؟ هل كان المسيح يظل منزوياً بالجليل هو وحواريوه أم يخرج بالرسالة إلى بيت المقدس ولو دخل فى حرب صريحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان الحسين يسير إلى العراق لملاقاة يزيد أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيراً صاغراً لما لا ترضاه له الدنيا ولا يرضاه له الدين ؟ هل كانت جان دارك تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة أم تستجيب لها ولو ساقوها إلى عذاب الحريق ؟ هل كان الحلاج يمشى بالحقيقة بين الناس ويبوح بها فى الأسواق أم يخشى فقهاء عصره فيكتمها فى نفسه متلذذاً ؟ تلك هى المأساة . . مأساة كل شهيد فكرى عظيم ، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء .

فالكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى « القيمة » والقيمة المطلقة التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة ، لأننا حينما ننكر الوجود الإنسانى باسم الموت ، فإنما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة وإيماننا بمعطيات الإدراك الحسى وحدها . . هنا تستحيل الحياة إلى سعار أليم على المادى والمباشر والرخيص ، وهنا يفقد الإنسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر واليأس والضياع . على العكس من الشهيد الذى تعلو وجهه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار نتيجة إيمانه بالقيمة المطلقة وثقته بالمبدأ الكامن من وراء الحياة . أجل إنه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس عبثاً لا طائل تحته ، وهل يعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد والقديس وحدهما ، أو أن يكون الإيمان بالحياة والإيقان بالقيم والثقة بالله هى وحدها مظاهر انخداع الإنسان ؟ كلا بطبيعة الحال ؛ فان الذات الحرة الأصيلة ، أو الإنسان الأصل لا الإنسان الصورة حينما تطبق الضرورة على حريته وتشل الحاجة إرادته وتختنق فى فمه الكلمات ، فإن الموت كما قال كيركجارد لا بد وأن يجئ ليفتح له النافذة ! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه حينما قال فى المنظر الثانى من الفصل الأول :

« قد خبت إذن ، لكن كلماتى ما خابت
« فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
« تتحدر منها كلماتى فى القلب
« وقلوب تصنع من ألفاظى قدره
« وتشد بها عصب الأذرع
« ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع
« إلا أن تسقى بلعاب الشمس
« روح الإنسان المقهور الموجع » .

قصة حياة ومأساة موت !

ولكن من هو الحلاج ؟ ما هى قصة حياته وما هى مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفى الإسلامى الكبير الذى ازدهر فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحى حافلة بالنضال الاجتماعى ؛ فبعد أن درس على شيوخ الصوفية . . التسترى والمكى والجنيد . . تلقى خرقة الصوفية وطاف يدعو الناس إلى الزهد والفناء جامعاً حوله كثرة من المريدين .

أما مذهبه الصوفى فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، القول بامكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى وهو ما يعرف « باسقاط الوسائط » ثم القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة وهو ما يعبر عنه « بحلول اللاهوت فى الناسوت » وبذلك يصبح الولى الدليل الذاتى الحى على الله « هو . . هو » ومن ثم يقول : « أنا الحق » . غير أن الحلاج العظيم لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات انتظاراً لما يتعاقب

على نفسه من مواجيد وأذواق ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وإنما حرص على أن ينزل إلى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب . فالكون ملىء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية . ولذلك آثر الحلاج أن يجعل من حياته وقوداً فكرياً فى معركة الطريق فشنها حرباً صريحة على كل فاسد ، وسوطاً سليطاً على كل ظالم ، وتوكيداً مستمراً لروح العدالة والمحبة فى الإنسان . اسمعه يقول لصاحبه الشبلى وهو يحاوره :

« يا شبلى

« الشر استولى فى ملكوت الله

« حدثنى . . كيف أغمض العين عن الدنيا

« إلا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلاج على الفور يخلع خرقة الصوفية وينزل إلى دنيا الناس ، يحتك بالعامة ويتصل ببعض وجوه الأمة فى محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره وإن دخل فى خلاف لا ينفض مع جماعة الصوفية ، وإن تعرض لاتهامات لا تنتهى مع القضاة من فقهاء عصره ، ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

« هل تسألنى ماذا أنوى ؟

« أنوى أن أنزل للناس

« وأحدثهم عن رغبة ربى

« الله قوى ، يا أبناء الله

« كونوا مثله

« الله فعول يا أبناء الله

« كونوا مثله . . .

« الله عزيز يا أبنـ

وكان طبيعياً أن تختنق الكلمة فى حلقه وتتعطل على شفتيه . . فأهل الحقيقة من الصوفية يضنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة من الفقهاء يخشون أن تذيع فى العامة فتقع الفتنة ويغضب حكام الدولة ؛ وتلك هى الحيرة . . . بل تلك هى المأساة . حيرة النفوس الكبيرة حين تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار وتقدم على الفعل وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد تلك كانت مأساة هاملت ، وكانت أيضاً مأساة بيكيت ثم هى الآن . . مأساة الحلاج .

فمن ناحية كانت حياة هذا الصوفى العظيم صرخة احتجاج اجتماعى على كل محاولة صوفية يراد بها فناء الإنسان عن ذاته وتخليه عن واقع عصره ، وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير فيتبعون اللفظة لا الكلمة والعبارة لا الإشارة ، ويحيلون روح الإنسان إلى سطور جوعى وألفاظ عطاش . وفى خلاص بطولى رائع الكلمة فيه مجعولة للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للإصلاح شنها الحلاج حرباً ضارية على الصوفية من أهل الباطن والفقهاء من أهل الظاهر حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام ٣٠٩ هجرية والتى ضربوه فيها وصلبوه وقطعوا رأسه وألقوا بأشلائه فى مياه نهر دجله . . تلك هى قصة حياة الحلاج ، وتلك هى مأساة موته . . فكيف استقبلها شاعرنا المسرحى صلاح عبد الصبور؟

فى صياغة أصيلة ومضمون عصرى

فى صياغة شعرية أصيلة ومضمون عصرى ناضج ، جمع صلاح عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ويعيد خلقها من جديد . وهو اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخلاقة من تطورنا المسرحى أن يتجه شاعرنا المعاصر إلى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى فيعمل على تقييمها تقييماً جديداً فى ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضاً على ربطها بوجداننا الحاضر ربطاً مسرحياً تمكننا من معايشتها والاتحاد بها فى حركتنا الفكرية الراهنة ؛

وكان توفيقاً من الشاعر أن وقع على حياة خصبة مليئة بإمكانيات العرض الدرامى كحياة الحلاج ، وكان توفيقاً كذلك أن عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحداً من كبار القديسين والشهداء .

إن ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله ت . س . إليوت فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس أساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاده من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة .

ولكن صلاح عبد الصبور كأى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو . . حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه . . حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الإرادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى والحقيقة من حيث هى إصلاح اجتماعى ، أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة والمعرفة من أجل الحياة . وكلها مضامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه وتلح على وجدانه المعاصر فيختار لها هذه الفترة الخصبة من التراث ليقول من خلالها كل ما يحسه وما يراه ، ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأساة الحلاج يسقط الكثير من فتات الحياة اليومية محتفظاً بأشد اللحظات كثافة وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ، فضلا عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع .

وهذا شيء مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور باعتبارها جزءاً أساسياً فى التراجيديا وتعبيراً عن المفهوم الدينى عند شعب الإغريق ، غير أن أرسطو لم يلزم الكاتب التراجيدى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وإنما ألزمه فقط بعدم التغيير فى وقائعها ، فالوقائع ملك للتاريخ أما تأويلها فمن حق الشاعر . وأهمية ذلك فنياً أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص إلا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة وخاصة بالجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » وما نجح صلاح عبدالصبور فى تجسيده فى مأساة الحلاج ؛ فعندما يصل الصراع إلى الذروة فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى نحس وكأننا مع الحلاج فى قلب الحدث، وكأن مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى إنسان نبيل وشريف : اسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المآسى العالمية

« لا أبكى حزناً يا ولدى ، بل حيره
« من عجزى يقطر دمعى
« من حيرة رأيى وضلال ظنونى
« يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
« هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟
« إذ أخفى عنى نوره
« أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة
« والأفكار المشتبهة ؟
« أم هو يدعونى أن أختار لنفسى ؟
« هبنى اخترت لنفسى ، ماذا أختار ؟
« هل أرفع صوتى ،
« أم أرفع سيفى ؟
« ماذا أختار ؟
« ماذا أختار ؟ »

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التى صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته فهى ما سنتناوله فى الوقت الذى نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامى لهذه المسرحية .

فى فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين تقع « مأساة الحلاج » ، مأساة عميقة فى بعدها الفكرى قصيرة النفس فى بعدها الدرامى . الفصل الأول أطلق عليه الشاعر اسم « الكلمة » وأطلق على الفصل الثانى اسم « الموت » . وهو تقسيم لم يوضع عبثاً وتسمية لم تطلق جزافاً ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالته الرمزية فى المسرحية . فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة . . فهى كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل – بدلا من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » – أن يطلق عليها الكاتب هذا العنوان الشاعرى الجميل : « الكلمة والموت » أو أن يلصق بها العبارة المأثورة عن الحـــلاج « أنا الحق » .

المهم أن المسرحية تقع فى خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهى المسرحية ، يبدأ بشيخ مصلوب على جذع شجرة وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح يسألون عن الشيخ المصلوب . . من قتله ؟ ولم قتلوه ؟ وسرعان ما يجئ الجواب . . مجموعة من العامة تدخل المسرح ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات ، ثم مجموعة أخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضاً قتلوه ، قتلوه بالكلمات . العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرم العالم من شهيد ؟ هل نحرم العالم من شهيد ؟ » . . وبهذا ينتهى المنظر الأول أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من النـــاحية التشكيلية على المسرح أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة الشيخ المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح ، وفى أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح يديرون الحركة المسرحية ، كل هذه العناصر مجتمعة حققت للمنظر الأول قدراً من التكامل الفنى لا نجد له مثيلا فى بقية المناظر . غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور ولكنه يبدأ فى الوقوع ، لأن الكاتب آثر أن يبدأ بنهاية الحدث المسرحى ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه وبيان أثره فى نفوس الشخصيات ، لذلك كنت أفضل لهذا المنظر أن يقوم بذاته منعزلا عن بقية المناظر الأخرى فى نوع من « البرولوج » ما دام لا يرتبط بها ارتباطاً عضوياً ولا يؤدى إليها بالضرورة .

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومعه الشبلى وعليهما خرقة الصوفية ، إنهما يتجادلان فيما ينبغى أن يكون عليه الصوفى ولكنهما يذهبان كل فى طريق . الشبلى يقول لصاحبه « لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا » . ويرد عليه الحلاج : « هبنا جانبنا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟ » ويدخل عليهما إبراهيم بن فاتك أحد خلصاء الحلاج فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون إنه يتصل ببعض وجوه الأمة ويؤلب عليهم أحقاد العامة ، وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبلى يزداد تمسكاً بخرقة الصوفية والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين النـــاس فيحجب بالتالى عن عين الله ، وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها يسدل ستار المنظر الثانى أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية وإن كان أعمقها من الناحية الفكرية ؛ فالمنظر كما نرى يبدأ سكونياً وينتهى بالسكون ولا من تغيير يحدث إلا حين يدخل إبراهيم بن فاتك فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد . ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب إلى المحاورة الفلسفية منه إلى الحوار الدرامى ، إنه يذكرنا بمحاورة « أقريطون » لأفلاطون حيث نرى سقراط وهو سجين يحاور تلميذه أقريطون حول واجب المواطن .



فالحوار هنا هو الحوار الذهنى الذى يبين مـــدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف عن مدى الخلاف بين خصمين كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى لاختلافهما فى الفعل والسلوك ، فى الفهم والإدراك . وهذا هو نوع الحوار الدرامى الذى لاقيناه فى الملاحاة المريرة بين أوديب الملك والعراف تيرزياس ، أو بين القديس توماس بيكيت والملك هنرى الثانى والذى كنا نلقاه هنا أيضاً لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين . . نزعة الفقيه الذى يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصوفى الذى يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة ، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية وكأن الحلاج يحاور نفسه فهذا ما يؤدى إلى تسطيح الصراع الدرامى بدلا من تعميقه وتطويره على امتداد مناظر المسرحية .

أما المنظر الثالث الذى ينتهى به فصل « الكلمة » فقد استطاع أن يتحاشى الكثير من عيوب هــذا المنظر ؛ فهو يبدأ وينتهى قوى الإيقاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التى تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من ثلاثة مــن المتصوفين . . أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس

موحدة ، ارتفعت بالحوار الشعرى إلى مستوى الموسيقى وبالحركة الدرامية إلى مستوى البـــاليه وبالكادرات المسرحية إلى مستوى الفن التشكيلى .

وبعد هذا كله يجئ الحلاج . . صوت الحق الذى لا صوت له . . يجئ ليقف فى الساحة ببغداد يعظ العامة ويقول لهم إن الفقر الذى يعربد فى الطرقات ينشر الرذيلة، والقحط الذى يمشى فى الأسواق يميت القلب ، ولكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط إلى حديث الدين حتى تأخذه بتهمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة ، وربما كان حوار المنظر كله وبخاصة الجزء الذى يبدأ بمقاطعة الشرطى : « ولكن شيخنا الطيب ، هل ربى له عينان لكى ينظر فى المرآة ؟ » .

ربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار ، فالى جانب البراعة فى إدارة الحوار نجد السلامة فى التحليل النفسى سواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد وورد عليه الحال فإذا به يفرح بحلول الحق ويعمى عن رؤية الخلق ويكشف عن وجه السر ، أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة . إن هذا المشهد بجلاله ومأساويته يعيد إلى أذهاننا تاريخ المسيح عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس فى عيد الفصح فبثت دولة الكهانة عيونها فى الأسواق ، وأدرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشرك التى تتربص به ، وعرف من الأسئلة التى كانت تنهال عليه أنها جميعاً تستهدف استدراجه إلى كلمة تثبت عليه « الكفر » أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل التى بدأت بمعركة فكرية وانقلبت إلى معركة يدوية وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه . والذى يهمنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية لو أن شاعرنا المسرحى عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفى قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعى . فخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة والتى يقول فيها :

« ألا تعلم أن العشق سر بن محبوبن
« هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروءتنا
« لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
« دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا
« وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
« وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
« فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
« تعاهدنا ، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر » .

أقول إن هذه الخطبة على جمالها الشعرى لا نكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفى ، فهى كلام عام يمكن أن يقال فى وحدة الشهود عند ابن الفارض أو فى وحدة الوجود عند ابن عربى مثلما يقال فى حلول اللاهوت فى الناسوت عنـــد الحلاج ؛ على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء . فالحلاج حلولى ينظر إلى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب على أنهما شيئان متمايزان فى ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك فى إمكان اتحاد اللاهوت بالناسوت إذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحى ، وفى أن هذا الاتحاد معناه تحلل شىء لشىء آخر دون أن يمتزج به . وهذا يخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى سواء ما كان منها قائلا بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلا بوحدة الوجود كمذهب ابن عربى ، وهو مناف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شاعرنا المسرحى أحد أمرين : إما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد ، أو أن يقدمه — كما كنت أفضل وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية — على لسان الحلاج نفسه ، أعنى بأشعاره الدالة على مذهبه فيطعم المسرحية بلقاح شعرى جديد خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما فى قوله الذى يشير به إلى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحـــان حللنا بدنا

فاذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرتــه أبصرتنــا

وقوله :
أنت بين الشغاف والقلب تجرى
مثل جرى الدموع من أجفانى
وتحل الضمير جوف فؤادى
كحلول الأرواح فى الأبدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج وإلقاء القبض عليه ليبدأ فصل « الموت » بايداعه فى السجن انتظاراً لمحاكمته . غير أنه إذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة فى بغداد ، راجعاً إلى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فإن ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج فى السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته . فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالساً بين اثنين هما الشبلى وإبراهيم بن فاتك نشهد الحلاج هنا أيضاً جالساً بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبل الحياة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الإصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الإنسان من الشر ، وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار « من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ » وكيف نقضى على الشر لكى يسود الخير . . . بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر ؟ بالسيف المبصر ؛ ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة « من لى بالسيف المبصر . . ! من لى بالسيف المبصر . . ! » . والواقع أن صلاح عبد الصبور استطاع فى هذا المنظر أن يفلت من إطار الاستاتيكية الذى كبله فى المنظر الثانى من الفصل الأول، وذلك بإضفاء عنصر الحركة المسرحية الذى تمثل فى دخول الحارس وخروجه ثم فى المعركة التى دارت بين السجينين وأخيراً فى هروب السجين الثانى وبقاء الحلاج مع السجين الأول . غير أن إفلات شاعرنا المسرحى من إطار الاستاتيكية بإضفاء عنصر الحركة المسرحية لم يقلل كثيراً من التناول الدرامى الذى جاء على حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى وعلى حساب المادة الكلامية بجعلها أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار . فمشهد الحارس الذى ينهال بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادئ مبتسم يلم ثوبه لا يمكن أن يكون مشهداً درامياً بأى حال ، ولا يمكن للحوار الذى دار بينهما أن يكون إنسانياً بأى معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحى وذكائه كأروع وأذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟
الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟
الحارس : أصرخ . . اجعلنى أسكت عن ضربك
الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى
الحارس : أصرخ . . لن أسكت حتى تصرخ
الحلاج : عفواً يا ولدى ، صوتى لا يسعفنى
الحارس : قلت أصرخ . . أنت تعذبنى بهدوئك
الحلاج : فليغفر لى الله عذابك
أتخفف عنك صراخى . . قل لى
ماذا تبغى أن أصرخ . . فأقول . . ؟

إن الغاية القصوى لكل عمل تراجيدى هو أن يثير فينا انفعالى الخوف والشفقة حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكثر سيس » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشرى لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهمنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا . إن البطل هنا أقرب إلى الفكرة أو المعنى منه إلى الفرد أو الإنسان فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى يجعل المضروب هو الجلاد والجلاد هو من يعانى آلام الضرب .

هذا التناقض الفكرى هو الذى نلتقى به على مستوى التناقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير من فصل « الموت » . إنه منظر المحاكمة ، محاكمة الحلاج أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سليمان وابن سريج . وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى

هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تقسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى يخفف قليلا من هذه الثلاثيات لخفف بالتالى من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى ، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأيى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث من شأنه تعميق إنسانية البطل وإمداد المسرحية بامكانيات أكبر للتفتح الدرامى . ولكن شاعرنا المسرحى شاء أن يلتقى بلوركا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالى جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة . المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق ! تراجيديا إنسان يموت ، ومهزلة قضاه يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة . إنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان . غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريج يصحو فيه الضمير وينتفض فيه المعنى فيأبى أن تصبح قاعة العدل وكراً للسماسرة ومغارة للسارقين فينسحب من المحاكمة تاركاً الحلاج بين اثنين أيديهما مضرجة بالدم من قبل أن تنطق ألسنتهما بحكم الموت. وتمضى المحاكمة أتمة غاشمة حتى تصل « الحبكة » المسرحية إلى ذروتها حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه الآلام وفى الانتصار الحقيقى لقوى الخير . ويبلغ الشاعر المسرحى قمة نجاحه فى بلورة هذا الصراع وتجسيمه ، وفى إبراز العناصر التراجيدية الخاصة بالرحلة المطهرية للروح ، وهى الرحلة التى خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام طاهر القلب نقى السريرة معداً لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره .. حياة القديسين والشهداء . وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد إلى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، إلى وهج المضمون وحرارة الشعر ، إلى دفء الكلمة ومأساوية القصة . فمأساة الحلاج هى مأساة إنسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الإنسان فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبى حتى يصلح .. يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلباً مقفولا برتاج ذهبى ؟ » ولا بزعيم حتى يثور ، يثور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر ، ونداوى إثماً بجريمة » . إذن فليرتد إلى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص : إنه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولا يملك معها إلا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا . اسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا أملك إلا أن أتحدث
« ولتنقل كلماتى الريح السواحة
« ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
« فلعل فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة
« يستعذب هذى الكلمات
« فيخوض بها فى الطرقات
« يرعاها إن ولى الأمر
« ويوفق بين القدرة والفكرة
« ويزاوج بين الحكمة والفعل . . »

إنها وصية الحلاج المعلم يلقيها من فوق صليب الموت ، الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بداً من التضحية بحياته لكى تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقى شهيداً للكلمة . . الكلمة التى كانت فى البدء والتى ينبغى أن تكون فى الختام . وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعمق وأرشق مسرحية شعرية تضاف إلى مسرحنا الشعرى الحديث . . إنه إذا كانت محاورة الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأناجيل من المسيح الشهيد الأول للإيمان ، ففى رأيى أن هذه المسرحية بوسعها أن تجعل من الحلاج فى واقعنا العربى أول شهيد للكلمة !

جلال العشرى

أفكار وشخصية

وليم جيمس

بقلم الدكتور محمد فتحي الشنيطي

أسهم « وليم جيمس » إسهاماً فعالا فى تطوير الفكر الفلسفى الأمريكى . وتمثل حياة هذا الفيلسوف من سنة ١٨٤٢ إلى سنة ١٩١٠ فترة تحددت فيها خصائص مميزة للفلسفة الأمريكية تحررت فيها من تبعيتها للفكر الأوروبى ، وزخرت بشخصيات فذة نذكر منها – على سبيل المثال لا الحصر – « شارلز ساندرز بيرس » و « جوزيا رويس » و « جورج سانتايانا » و « جون ديوى » و « ألفرد نورث وايتهد » ، مع اختلاف مذاهبهم .

و « وليم جيمس » علم من أعلام الفلسفة البراجمية ، تتميز آراؤه بالتنوع والتجدد والطرافة والعمق . ومع أن فلسفته تنهل من مناهل القرن التاسع عشر إلا أنها تشق طريقاً جديداً فى فكر القرن العشرين .

وينتمى هذا الفيلسوف الألمعى إلى أسرة تنحدر عن أجداد عصاميين أثروا من الاشتغال بالزراعة والتجارة . أما الأب « هنرى جيمس » فقد بترت ساقه أثر حادث مؤسف ، ويعزى إلى هذا عنايته بالتصوف والدين وإعجابه بفلسفة « سويدنبرج » السويدى المليئة بالتأملات الصوفية . وقد أنفق معظم حياته التى اعتورها القلق ، فى رحلات لا تنقطع بين العالم الجديد والقارة الأوروبية . ومع أن الأب قد تثقف ثقافة دينية متعمقة ، إذ درس اللاهوت

(١) Ralf Barton Perry : The Thought and Character of William James, N.Y., 1954.
أفكار وشخصية وليام جيمس – دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين – القاهرة – مايو ١٩٦٥ .



فى جامعة « برنستون » ، إلا أنه بقدر حبه للدين فى صفائه ونقائه كان كرهه لرجاله فى تشبثهم بالشكليات وتزمتهم فى الطقوس . وليس من شك فى أن حياة الأب واهتماماته قد هيأت للابن « وليم » بيئة ثقافية عوضته ما انتاب تعليمه من قلق وانقطاع نتيجة انتقال الأسرة بين نيويورك ، وبولونى فى فرنسا وجنيف فى سويسرا . بيد أن « وليم » هوى فيما بعد الرحلات إلى القارة وأجاد اللغتين الألمانية والفرنسية ، فاتسعت معارفه وعمقت دراساته ، وانعقدت أواصر الصداقة بينه وبين أئمة الفكر والفلسفة « كارنست ماخ » فى ألمانيا و « رينوفييه » و « برجسون » فى فرنسا ، و « هنرى سيدجويك » فى إنجلترا .

وتلتحم فلسفة « وليم جيمس » بشخصيته ، فتنبع من إيمان وثيق بقدرة الإنسان وبراعته واعتزاز أصيل بكرامة الإنسان وحريته . ويمكن للقارئ أن ينظر إلى فلسفته كلها من زاويتين : زاوية المنهج الذى أخذ نفسه به وهو منهج التجريبية الجذرية (الراديكالية) ، وزاوية الموقف الفلسفى العـــام المتمثل فى نظرة للحياة أراد لها أن تشيع بين أكبر عدد من الناس .

فاذا ما نظرنا من زاوية المنهج رأينا أن من المتعذر على التصورات أن تملك فى قبضتها الحقيقة الواقعية . فهى حقيقة متجددة متدفقة ومتطورة ، مستعصية بذلك على كل صيغة منطقية جامعة . ولذلك أقلع « جيمس » عن منهج التجريد المنطقى ، ودعا إلى ملازمة التجربة المباشرة وملاصقة الواقع فى تدفقه وتطوره ومتابعته فى حركته الدائبة .

ويترتب على هذا المنهج موقف فلسفى طريف، فنحن كائنات حرة رغم ما يفرض علينا من قيود العرف والوراثة والتربية . والعالم الذى نؤلف جزءاً منه هو مزاج بين الخير والشر . وهو دائماً حقيقة واقعية لم تكتمل . وعلى ذلك فهو فى نمو وتجدد ، ونحن نساهم فى كتابة مصيره بموقفنا الحر الذى يعززه إيماننا الدينى ويؤيده ضميرنا الأخلاقى . هذا الموقف وحده هو الذى يمكننا من احتمال مشقات الحياة والتلذذ بمباهجها .

هذه النظرة إلى العالم هى فى صميمها نظرة فيلسوف معتز بقيمة الإنسان ثائر على القيود التى فرضها البعض باسم العلم ، على عواطفه ونشاطه وإيمانه . ومن هنا تألب فيلسوفنا على « الحتمية » ودعوته إلى « التعددية » التى تتيح لنا أن نختار بين إمكانيات عديدة ، وأن نقبل على الامتحان الذى تمتحننا به الحياة متفائلين آملين فى مستقبل أفضل .

وفلسفة « جيمس » مبنية على أسس نفسية . وقد كانت دراساته فى إدراك الزمان والمكان والواقع وطبيعة الانفعال والجهد والانتباه والإرادة والغريزة والعقل وتيار الشعور ، دراسات غاية فى العمق ، تنم عن أصالة نظرته الجديدة التى حدت به أن يقف موقفاً وسطاً بين المدرسة الروحية العقلية والمدرسة التجريبية الترابطية .

ولم يشأ « جيمس » فى علم النفس أن يجعلنا نلتزم بنظرية ما ، كما لم يشأ فى الفلسفة أن يفرض علينا مذهباً معيناً ، وإنما هو حريص على دعوته إلى الحرية الأخلاقية والعقلية . ويعد هذا الفيلسوف دون منازع من أعلام هذه الدعوة فى تاريخ الفكر الإنسانى . وهو أحد القلائل الذين بثوا فى الإنسان الثقة بالنفس وأذكوا فيه الاعتزاز بالكرامة . ومن هنا تحرره من تلك المذاهب التى جعلت همها طمس تلقائية الإنسان والقضاء على النفحات الروحية .

إننا على تباين أعمالنا وتفاوت أهدافنا مدعوون إلى الكفاح فى الحياة كفاحاً يتصل الأيام والليالى . والأفكار بمثابة بذور تنبت فى تجاربنا ثم تزدهر وتونع ويدين قطافها ، ولذلك ينبغى أن نختار البذور الصالحة .

ولا يصح لنا أن نخشى الحياة ، وليس النجاح المادى هو نهاية المطاف ، فالحياة تستلزم آفاقاً أوسع من تلك التى تحصرنا المادة فى نطاقها. والإنسان الذى يؤدى دوره على الوجه الأكمل هو الذى يتعاطف مع كل قضية نبيلة . والحياة الدينية معقدة غاية التعقيد ، وهى تنبسط إلى أبعد الآماد ، ولذلك ينبغى أن نحترم عقائد الآخرين احترامنا لعقائدنا ، فلا بد لنا جميعاً من أن نتعاون من أجل تحقيق خير أسمى ومن أجل سعادة الإنسانية .

وقد يصادف الإنسان الفشل فى هذا الطريق الطويل الذى يدعوه « جيمس » إلى السير فيه . ولكن من المفيد له أن يمتحن بالفشل . وإذا كان بعض الناس قد يدفعهم فشلهم إلى الانتحار أو يفضى بهم إلى الجنون ، فان الإنسان السوى يستطيع بفعل حازم من أفعال الإرادة أن يخرج من محنة الفشل سالماً ويشد إيمانه العميق أزره لمواجهة احتمالات المستقبل .

تلكم خلاصة عامة للأفكار الأساسية فى كتاب « أفكار وشخصية وليم جيمس » الذى كتبه « رالف بارتون بيرى » أحد أئمة أساتذة الفلسفة فى الولايات المتحدة الأمريكية والذى كان تلميذاً وفياً لذكرى أستاذه الفيلسوف العظيم . وقد حرص من خلال عرضه لحياة « جيمس » وأفكاره على تحديد سمات شخصيته الفذة ، مستنداً فيما توصل إليه من نتائج إلى رسائل الفيلسوف ، وقد ساق كثيراً من هذه الرسائل فى ثنايا العرض بحيث انخرطت فى سلكه وكان لها أثرها السحرى فى جعله عرضاً مشوقاً جذاباً

إلى حد بعيد . وتمكن المؤلف بذلك أن يحقق بكتابه غرضين فى آن واحد : تصوير حياة « وليم جيمس » فى جميع مراحلها تصويراً نابضاً آخاذاً ، وتسجيل أفكار الفيلسوف الأساسية بأسلوب طلى يخلو من جفاف العرض العلمى الخالص . وقد وفق المؤلف فى تحقيق هذين الغرضين معاً أيما توفيق .

وهذا الكتاب الذى نهض بترجمته الدكتور محمد على العريان هو نسخة مختصرة لكتاب «بارتون» الأصلى بنفس العنوان وهو الذى نشر فى جزءين سنة ١٩٣٥ . إلا أن هذه النسخة المختصرة هى فى ذاتها كتاب ضخم يفى بالغرض كمرجع أساسى من مراجع فلسفة « وليم جيمس »[1] بخاصة والفلسفة البراجمية بعامة ؛ وهو يقع فى الأصل الأمريكى فى ٤٠٢ صفحة من القطع الكبير مع ملاحظة أن الرسائل — وهى عديدة كما ألمعنا — مطبوعة بالحرف الصغير ، وجاءت الترجمة العربية فى ٥٣٩ صفحة من القطع الكبير والرسائل مطبوعة بالحرف الصغير أيضاً .

ويقع الكتاب فى تسع وثلاثين فصلا ، فضلا عن التصدير والخاتمة وكشاف بالأعلام والمصطلحات (كنا نتمنى أن ينقل إلى العربية) وقد تتبع المؤلف فى هذه الفصول البيئة الأولى التى نشأ فيها « وليم جيمس » وأثر والده على تربيته ، وانتقل من ذلك إلى دراسات الفيلسوف العلمية فى « هارفارد » ، وما بدا على الفتى اليافع من ميول فنية ضربت بعمق فى تفكيره وتعبيره . وتوخى المؤلف أن يتتبع من خلال تسجيله لأحداث حياة « جيمس » مقومات فكرة متمثلة فى دراساته وقراءاته وعلاقاته بالعلماء والباحثين والفلاسفة من أنصار وخصوم ، وتمكن بذلك من أن يبلور الأفكار الأساسية فى علم النفس عنده وهى التى تعد دعامات للأفكار الجذرية فى فلسفته .

وأهم فصول الكتاب التى يتجلى فيها جهد طريف لإبراز معالم شخصية جيمس وفلسفته هى : (١٢) نحو علم النفس والفلسفة (١٨) جوزيا رويس والمثالية (من ٢٠ إلى ٢٣) عن اهتمامات « جيمس » ومبتكراته فى ميدان علم النفس متبدية فى كتابه الضخم « أصول علم النفس » (٢٥) النزعة الفردية فى الأخلاق (٢٨) أنماط متنوعة من التجربة الدينية (٢٧) « جيمس » كمصلح اجتماعى (٣٠) التجريبية الجذرية (٣٢) البراجمية (٣٣) «جيمس» و « ديوى » (٣٤) البراجمية فى إيطاليا وألمانيا (٣٦) جيمس وبرجسون . وليس من شك فى أن هذين الفصلين (٣٤ و ٣٦) يعتبران بحثين مبتكرين ففى الفصل (٣٤) ألقيت الأضواء على البراجمية فى إيطاليا وألمانيا وعلى صداقات « جيمس » وعلاقاته بكثير من المفكرين فى هذين القطرين . وفى الفصل (٣٦) عرض للمشكلة الخاصة بأسبقية « جيمس » أو « برجسون » فى مبتكرات فلسفتهما ، واستشهاد بالرسائل المتبادلة بين هذين الفيلسوفين الشامخين .

وقد وفق الأستاذ المترجم فى أسلوب أدبى جذاب أن ينقل الكتاب إلى العربية ، وبخاصة الرسائل المتبادلة بين « جيمس » وأعلام الفكر والأدب والفلسفة والعلم . وقد بذل فى ذلك جهداً مشكوراً . بيد أن الترجمة فى المواطن الفلسفية تفتقر فى معظم الأحيان إلى الالتزام بالمصطلحات الفلسفية الصحيحة ولو خلت الترجمة من هذه المآخذ فى الجانب الفلسفى — وهى عديدة للأسف — لجاءت فائدة المرجع القيم لقراء العربية مناظرة لفائدته لقراء الإنجليزية .

دكتور محمد فتحى الشنيطى

(١) ارجع إلى قائمة المراجع فى ص ٢١٠ — ٢٢١ من كتاب « وليم جيمس » — مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٥٧ لكاتب هذه السطور .

رأى فى مصطلحات

ملاحظات عامة :

١ – يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى فى المقدمة : «إن الألفاظ التى لم يرد لها مقابل فى الإنكليزية هنا هى إما تلك التى يتفق رسمها فى اللغتين الفرنسية والإنجليزية أو التى لا مقابل لها فى الإنكليزية ...» . غير أن الأساتذة واضعى المعجم لم يتقيدوا بهذه القاعدة . فكل من يدقق بالمعجم يجد ألفاظاً عديدة يتفق رسمها فى اللغتين الإفرنسية والإنكليزية ومع ذلك وردت فى المعجم أولا فى عمود الألفاظ الفرنسية وبعد ذلك فى عمود الألفاظ الإنكليزية ، كما أنه يلاحظ أن عدداً من الألفاظ الفرنسية لم يرد لها مقابل فى عمود الألفاظ الإنكليزية بالرغم من وجود مثل هذه الألفاظ المقابلة وشيوعها فى الاستعمال الفلسفى الإنكليزى . يبدو لى أن هناك احتمالين لتعليل هذه المفارقة : فاما أن الدكتور بدوى سن هذه القاعدة قبل العمل على المعجم ولكن المشرفين على المعجم لم يراعوها ، أو أن الدكتور بدوى لم يدقق فى محتويات المعجم حين كتب مقدمته الموجزة بصيغة تنبيه إلى القارئ .

٢ – وردت فى المعجم كلمات ومصطلحات بعيدة عن الفلسفة .. وبما أن هذا المعجم الصغير محدود الأهداف لكونه مجرد تمهيد لمعجم أكثر شمولا (كما تقول المقدمة) كان من المتوقع ألا تقحم فيه مصطلحات هامشية من وجهة نظر الفلسفة . وفيما يلى أمثلة على بعض المصطلحات الهامشية (من الناحية الفلسفية) التى وردت فى المعجم :

Accomodation, Achromatopsie, Acquis, Admettre, Anesthesie, Apraxie, Aristocratie, Claustrophobie.

ليس لهذه الكلمات معان فلسفية خاصة ، أو أهمية فلسفية معينة بالإضافة إلى معانيها العامة التى يمكن الاطلاع عليها فى المعاجم العادية ، ولا مانع ، طبعاً ، من إيرادها فى معجم شامل مثل معجم لالاند . أما بالنسبة للمعجم الذى نحن بصدده فلا مكان لها فيه .

٣ – وردت فى بعض الأحيان مصطلحات وتعابير أجنبية عتيقة لم تعد قيد التداول والاستعمال منذ فترة طويلة ولا مبرر لوجودها فى معجم فلسفى صغير ومحدود . وفيما يلى أمثلة على هذه الألفاظ :

Apagoge, Alterity, Aporetics, Cognoscibility.

٤ – ارتـأى واضعو المعجم إيراد شروح مستفيضة ، إلى حد ما ، لبعض المصطلحات والتعابير بينما أهملوا ذلك بالنسبة لغيرها ، غير أنهم لم يبينوا للقارئ القاعدة التى اتبعوها فى اتخاذ قراراتهم فى

شرح مصطلحات معينة دون غيرها . وعلى سبيل المثال : شرح المعجم لفظة Analytique شرحاً وافياً بينما أهمل شرح لفظة Dialectique ، ولفظة Architectonique بدون أى مبرر أو سبب ظاهر لذلك . أليس من حق المستعين بالمعجم أن يعرف ، بشيء من الوضوح ، الأسس التى اعتمدها المشرفون على وضعه فى اختيارهم هذا .

كذلك نجد أن لفظة Animisme حظيت بشرح طويل نسبياً وبتعديد شبه تام لمعانيها المختلفة بالرغم من أنها ليست من المصطلحات التى تمت إلى صلب الفلسفة وجوهرها بينما لم تحظ لفظة Dialectique

الانكليزى ، ويستحسن استبدالها بـ Abduction

(ب) أقر مجمع اللغة العربية المصطلح العربى التالى : « قياس احتمالى » (مجموعة المصطلحات العلمية والفنية ، ج ٥ ، ص ١٤٣) . فهل من مسوغ للأخذ بمصطلح مغاير لما أقره المجمع فى هذه الحالة ؟

(ج) شرح المعجم معنى « أباغوجى » ثم قال (انظر منطق أرسطو ج ١) . هذه الإشارة تترك المستعين بالمعجم فى الظلام . لقد تواضع العلماء فى جميع أنحاء العالم على طريقة معينة فى الإشارة إلى أعمال أرسطو . ولا أدرى السبب الذى دعا واضعى

الفلسفة

بقلم
دكتور
صادق
جلال
العظم

بشيء من هذا الاهتمام مع العلم بأنها تفوق اللفظة الأولى بمراحل من حيث أهميتها الفلسفية .

٥ — ركزت انتباهى فى هذه المراجعة الجزئية للمعجم على حرفى C و A فقط ويجد القارئ إلى أثبت فى الصفحات التالية الألفاظ الفرنسية والإنكليزية والعربية تماماً كما وردت فى معجم « مصطلحات الفلسفة » ثم أوردت ، بعدها مباشرة ، ما عندى من تعليقات وملاحظات عليها .

أباغوجى Apagoge Abduction

(ا) لا مبرر لاستعمال لفظة Apagoge لأنها تعبير قديم غير مستعمل فى المصطلح الفلسفى

هذا المعجم إلى التخلى عن هذا التقليد العلمى ؟ هل من المفترض أن يعرف الجميع أن الدكتور عبد الرحمن بدوى حقق منطق أرسطو فى ٣ أجزاء ؟ ماذا يحدث لهذه الإشارة لو صدرت طبعة جديدة لمنطق أرسطو فى جزء واحد أو فى خمسة أجزاء مثلا ؟

* * *

أكاديمية (إنكار الحقائق عند الشكاك) Academy Académie

أعتقد أن تعبير « إنكار الحقائق عند الشكاك » تعوزه الدقة لأن لفظة Académie بهذا المعنى

بالذات لا تشير إلى النزعات الشكية عامة وإنما إلى مدرسة معينةهي The New Academ y . ونجدفى كتابات القديس أغسطينوس هجوماً مستمراً على من يسميهم بالـ Academics أى الشكاك الذين سيطروا على أكادمية أفلاطون وعلى رأسهم Arcesilaus .

* * *

بالعرض Par accident

هل يعنى الفراغ المتروك فى العمود الإنكليزى بأنه ليس لهذه اللفظة مقابل فى الإنكليزية ؟ توجد لفظة مستعملة بالتعبير الفلسفى الإنكليزى بمقابل Par accident وهى اللفظة اللاتينية per accidens كما أن by accident تؤدى المعنى المطلوب .

* * *

التكيف Accomodation Accomodation

يلاحظ أولا أن رسم هاتين اللفظتين فى الإنكليزية والأفرنسية واحد ولذلك لا لزوم لترديدها (وفقاً للقاعدة المشار إليها فى المقدمة) . وثانياً لا مكان لهذه الكلمة فى معجم فلسفى صغير إذ ليس لها أى معنى فلسفى خاص .

* * *

أخيلوس (حجة لزينون) Achille

(ا) يوجد اسم لهذه الحجة فى التعبير الفلسفى الانكليزى وهو : Achilles Argument

(ب) يجب أن نأخذ علماً بأن مجمع اللغة العربية أقر المصطلح التالى بالنسبة لهذه اللفظة : « حجة أخيل » (ج ٥ ، ص ١٤٦) .

* * *

نفى العالم Acosmism Accosmisme

أقر المجمع مصطلح « لاكونية » فى مقابل Accosmisme (ج ٥ ، ص ١٤٦) وهو أقرب إلى الأصل من ناحية الاشتقاق اللغوى وقد أخذ به الدكتور مراد وهبه فى معجمه الذى صدر أخيراً . ولكن ربما كان لدى واضعى هذا المعجماعتبارات أخرى دعتهم لتفضيل « نفى العالم » .

* * *

فعل محض Acte pur

لم ترد اللفظة الانكليزية المرادفة لـ Acte pur مع أن رسم الكلمة فى اللغتين ليس واحداً ! ولا أخال أن واضعى المعجم أرادوا أن يوهموا القارئ بأنه لا يوجد لفظة فى المصطلح الفلسفى الإنكليزى تفى بالمطلوب : والتعبير الإنكليزى المعروف هو Pure act

* * *

الأفكار الطارئة Adventice

توجد لفظة انكليزية بهذا المعنى : Adventitious وقد أثبتها المجمع (ج ١ ، ص ٦١٢) انظر :

Norman Kemp Smith, "New Studies in the Philosophy of Descartes, p. 7, 8, 263, 298...

* * *

سلب العقل (فى علم النفس) Alienation Alienation

إن الفكرة الكامنة وراء لفظة Alienation هامة جداً فى الفلسفة الوجودية ويجب وضع مصطلح عربى يعبر عن معناها الفلسفى قبل الانتباه إلى معناها فى علم النفس (مع ما بينهما من ارتباط) — لقد شاع فى أوساطنا الثقافية هنا (أى فى سوريا ولبنان) لفظ « الغربة » كما فى قولنا « مأساة الغربة » . Tragedy of Alienation

* * *

بمعزل عن المنطق Alogique

التعبير المقابل فى الإنكليزية هو Alogical

ولم يذكر فى عمود الألفاظ الإنكليزية بالرغم من أن رسم اللفظتين فى الفرنسية والإنكليزية ليس واحداً .

* * *

الغيرية Alterity Altérité

أعتقد أن لفظة Alterity نادرة جداً جداً من حيث الاستعمال ولا مبرر لإيرادها هنا . ورد فى مصطلحات المجمع اللغوى لفظة Otherness (ج٥، ص ١٥٢) وكذلك الأمر فى معجم لالاند .

* * *

اللا أخلاقية Amoralism Amoralisme

لا يجوز وضع مصطلح « اللا أخلاقية » فى مقابل Amoralisme لأن المعجم قد وضع هذه اللفظة بمقابل Immoralisme . وهذا يؤدى إلى طمس الفارق بينهما ، كما أن المعجم ترجم لفظة Amorale « بمعزل عن الأخلاق » . تغلب الدكتور وهبة على هذه المشكلة بقوله : لا أخلاقى Amoral غير أخلاقى Immoral . (ص ١٣٩ ، ١٢٠)

* * *

الحب العقلى الإلهى

Amour Intellectuel de Dieu (Spinoza)

لم ترد العبارة المقابلة بالإنكليزية وهى :

The Intellectual Love of God.

* * *

الحب الخالص ، الحب المحض Amour pur

لم ترد العبارة المقابلة باللغة الإنكليزية وهى :

Pure love

* * *

الاشتراك فى التركيب اللفظى

Amphibolia Amphibolie

اللفظة الشائعة فى اللغة الإنكليزية هى :

Amphiboly

* * *

النظير Analogy Analogie

يبدو لى أن لفظة « النظير » تقابل : Analogue و Analogous, — وليس لفظة Analogy . أقر المجمع لفظة « تمثيل » مقابل Analogy (ج ٥ ، ص ١٥٤) غير أن ذلك قد يؤدى إلى التباس مع لفظة « تمثيل » بمعنى Representation أثبت الدكتور مراد وهبة فى معجمه الأخير لفظة « مماثلة » بمثابة المقابل العربى لـ Analogy . ربما كان حله أفضل الحلول .

* * *

نظائر التجربة Analogies de l'expérience

لم ترد العبارة المقابلة باللغة الإنكليزية وهى :

The Analogies of Experience

* * *

منهج التحليل Méthode Analytique

لم ترد العبارة المقابلة باللغة الانكليزية وهى : The Analytic Method كما أنه يجب وضع لفظة Analytique قبل لفظة Méthode .

* * *

القلق Anguish Angoisse

لفظة « القلق » لا تكفى وحدها . يجب إضافة : الحصر ، الكرب ، (استعملها بهذا المعنى أبو حيان التوحيدى فى « المقايسات ») ، ضيق (فى علم النفس) .

* * *

توقع الإدراك الحسى

Anticipations de la perception

Anticipation of Perception

التعبير الانكليزى الصحيح هو :

The Anticipations of perception

والمقابل العربى هو توقعات الإدراك الحسى .

* * *

معارضة الحجة Antilogy Antilogie

يبدو لى أن عبارة « معارضة الحجة » لا تفى بالمطلوب على أفضل وجه . أثبت الدكتور مراد وهبه التعبير التالى : « شك جدلى » أما المجمع فقد أقر لفظة « معارضة » (ج ٥ ص ١٥٧) . لست متأكداً أى هذه الاقتراحات هو الأفضل إذ أن كل واحد منها يشدد على ناحية من معنى Antilogie ربما « معارضة جدلية » هى أقرب شيء إلى الصواب

* * *

من جهة القبل ومن جهة البعد A parte post A Porte Ante

إن المقابل الانكليزى لـ A Parte Ante هو العبارة اللاتينية ذاتها ويأتى بمقابلها فى العربية «من جهة القبل» . أما A Parte Post فانها تشكل لفظة مستقلة مستعملة فى الانكليزية والفرنسية ويقابلها « من جهة البعد » فى العربية .

* * *

الخبر (فى مقابل الإنشاء) Apophantic Apophantique

تفيد هذه اللفظة معنى آخر يشير إلى القضية الجملية باعتبار أن محمولها يوضح أو « ينور » موضوعها نسبة إلى phoos أى النور باليونانى ، وأعتقد أن المجمع أقر لفظة « مبين » لهذا السبب (ج ٥ ، ص ١٥٩) .

* * *

الانتساب Appartenance

اللفظة الانكليزية المقابلة هى Appertaining

* * *

الشهية Appetite Appetit

المقابل العربى هو « شهوة » وذلك بالمعنى الفلسفى (مجمع اللغة العربية ج ٥ ، ص ١٦٠) .

* * *

الميل الشعورى ، الميل الواعى Appetition

تعنى هذه اللفظة « الميل الواعى » عند سبينوزا فقط .. معناها العام والمحمل هو « نزوع » أو « شوق » فحسب .

* * *

تقدير Appreciation Appreciation

لا لزوم لإعادتها بالانكليزية إذ أن الرسم واحد فى اللغتين .

* * *

العلوم التأسيسية Architectonics Architectonique

العبارة العربية لا تبين على الاطلاق المعنى الكانتى لهذه اللفظة وأشك فيما إذا كانت تعبر بدقة عن المعنى الأرسطى كما يشرحه لالاند .

* * *

الكبت Inhibition Arrêt

لفظة الكبت تقابل Suppression فى علم النفس وليس Inhibition وذلك فى الإنكليزية .

* * *

دعوى Assumption Assomption

أقر المجمع لفظة « افتراض » (ج ٥ ، ص ١٦٣) فهل من مبرر للأخذ بغير ذلك ؟

* * *

نظام البديهيات

Axiomatics Axiomatique (Subst.)

تعنى لفظة Axiomatics أكثر بكثير من مجرد « نظام البديهيات » . أقر المجمع مصطلح « أكسيوماتيكا » (ج ٥ ، ص ١٦٧) فهل من مبرر للأخذ بغير ذلك ؟

* * *

أحوال الضمير Casuistry Casuistique

يجب أن نبين أن معنى Casuistry قد انزلق ليدل على كل محاولة أو حيلة لتبرير بعض الأفعال والأوضاع . وبهذا المعنى أصبحت كلمة قدحية .

* * *

اليقين Certitude Certitude

يوجد تمييز فى الاستعمال الانكليزى بين Certitude, و Certainty حيث تعنى لفظة Certainty اليقين الموضوعى الذى تتصف به بعض القضايا بينما تعنى الثانية اليقين السيكولوجى المتوقف على الذات العارفة وشدة قناعتها بأمر ما . فاذا كان المراد هنا هو اليقين الموضوعى وجب استبدال لفظة Certitude (بالانكليزية) بلفظة Certainty . لقد بين لالاند هذا الفارق (ص ١٣٤) .

* * *

مؤلف Compound Composé

لفظة مركب هى الأفضل . (مراد وهبة ص ١٥٥) .

* * *

ممكن معاً Compossibles

ما رأيكم بترجمة الدكتور ماجد فخرى للفظة Compossibles « بالممكنات المؤتلفة » .

* * *

التغير النسبى Concomitance Concomitance

لا لزوم لترديدها بالانكليزية إذ أن الرسم واحد فى اللغتين .

* * *

طريقة الاتفاق والاختلاف Concordance Concordance (منطق مل)

لا لزوم لترديدها بالانكليزية

* * *

المدد الإلهى Concours

إذا كان المراد بها المعنى الديكارتى ، فالتعبير الإنكليزى المقابل هو : Continuous Création

* * *

شرط ، ظرف ، حال Condition Condition

لا لزوم لترديدها بالانكليزية إذ أن الرسم واحد فى اللغتين .

* * *

الابهام ،الخلط ،الفوضى Confusion Confusion

لا لزوم لترديدها بالانكليزية إذ أن الرسم واحد فى اللغتين .

* * *

التماس Contact Contact

لا لزوم لترديدها بالانكليزية

* * *

العرف ، الاصطلاح ، التواضع Convention Convention

لا لزوم لترديدها بالانكليزية .

* * *

علم نشأة العالم Cosmogony Cosmogonie

لا يجوز تسميته « بالعلم » لأن ال Cosmogony يتألف من خرافات وأساطير حول نشأة الكون — وهذا ما يميزه عن ال Cosmology فى أحد معانيها الهامة . كما أن لفظة Cosmology تستعمل كمرادف للميتافيزيقا كما فى عنوان كتاب الفيلسوف وايتهيد : Process & Reality: An Essay in Cosmology.

الدكتور صادق جلال العظم

علي محمود طه

الشاعر والإنسان



بقلم علي شلش

كان على محمود طه شاعراً صادقاً طموحاً ، وكذلك كان أنور المعداوى ناقداً صادقاً طموحاً . وكان الاثنان يصدران عن طاقة أصيلة خصبة ، ووجدان أبى لا يقبل الانقسام أو المساومة . ولعل هذا التقارب المبدئى قد ساهم فى تعميق أواصر المودة والصداقة بينهما ، ناهيك عن أنهما ماتا فى سن مبكرة ، فقد عاش طه ٤٨ عاماً ، وعاش المعداوى ٤٥ عاماً ، وناهيك أيضاً عن أنهما خلفا آثاراً خلفت بدورها — رغم كمها المحدود — آثاراً ملموسة فى الشعر والنقد المعاصرين .

ولعل أول ما يلفت نظر الباحث فى إنتاج أنور المعداوى أنه كان ناقداً مقلا ، وخاصة فى السنوات الأخيرة من حياته ، وأن على محمود طه قد فاز فى نقده بنصيب الأسد تقريباً . ومن هنا تكتسب هذه الدراسة القيمة الممتعة للمعداوى عن « على محمود طه الشاعر والإنسان » أهميتها ، بل إنها تغدو بيت القصيد فى نتاجه النقدى . فهى أول محاولة مكتملة تضم منهجه فى « الأداء النفسى » نظرية وتطبيقاً .

والحق أنه لا يمكن النظر فى هذا المنهج الأخير وتطبيقه على الشعر من خلال على طه دون الرجوع إلى ما كتبه المعداوى من نقد قبل هذه الدراسة . وعندئذ تبرز أهمية المقالات التى جمعها المعداوى وأصدرها عام ١٩٥١ تحت عنوان : « نماذج فنية من الأدب والنقد » . ففى هذه المقالات بشر المعداوى بمنهجه النقدى من جهة ، وأثبت من جهة أخرى صدق الملحوظة القائلة بأن كبار النقـاد وأعظمهم لا يدلون بدلوهم فى المجرى العام للأدب والنقد لمجرد الإدلاء ، وإنما هم يعترضون ذلك المجرى العام ويحولون مساره فى أغلب الأحيان . وحسبنا هنا أن نشير إشارة سريعة إلى المقالات السابقة باعتبارها أول كتاب ظهر للمعداوى ، وباعتبارها أيضاً الأساس النظرى والتطبيقى لما تلاها من كتابات .

يقول أنور المعداوى فى تقدمه لمقالاته تلك إن النقد الأدبى فى مصر تنقصه أربع دعائم هى : الثقافة والتجربة والذوق والضمير . ويضيف إلى ذلك بأنه حاول أن يقيم الدراسة الأدبية والنقدية على أسس جديدة فيها النظرة الذاتية ، وفيها الرأى المستقل وخط الاتجاه الفكرى الذى ينبذ الترديد والتقليد . ومعنى هذا أن المعداوى لم يتخذ النقد مطية جاهزة يحملها ما يريد من أفكار ، وإنما اتخذ منه شعلة يضع لها الزيت الذى يريد لتضئ فى النهاية مجرى الأدب والنقد كما يتصوره . وكانت العملية النقدية تبدأ عنده بالذوق ، فهو « دعامة كل نظرة وسند كل لمحة وأساس كل ميزان » . أما مصدر الذوق فهو القلب الإنسانى الذى هو مصدر الفن نفسه . لكن أليست هذه كلها آراء تقودنا إلى الغموض فى تقدير عملية الخلق الفنى ؟ الحق أن المعداوى فى كتابه هذا بصفة خاصة كان متيما بالبحث عن سر التذوق الفنى ، وهل هو مسألة شعورية نفسية داخلية أم مسألة عقلية ذهنية خارجية ، والحق أيضاً أنه لم ينته فى ذلك إلى رأى قاطع ، لكنه كان يميل إلى الحد الأول فى القضية ، حتى ليخرج متذوق كتاباته النقدية وقد انتهى إلى أنه كان أمام ناقد هاو محب لكل ما هو جيد وجميل ، وأن أسلحة هذا الناقد هى دعاماته الأربع السابقة مضافاً إليها ذكاء لماح وحساسية مخلصة وجرأة خلاقة — وهكذا كان أنور المعداوى إذا أحب كاتباً أو فناناً ، أى إذا استجاب بقلبه وإحساسه إنتاجه ، يتحمس له ثم يكتب عنه إلى حد اغتفار أخطائه . وعلى العكس ، كان إذا أحس بالنفور من كاتب أو فنان يتحاشاه ويسقطه من حسابه إلى حد

القسوة عليه . . وعلى هذا النحو أيضاً كان حبه وحماسته لبرنارد شو وبلزاك وعلى محمود طه ، وكذلك كانت قسوته على أبي العلاء المعرى وهجومه على نقاد العرب القدامى وفلاسفتهم الإسلاميين .

لكن ، ما الأداء النفسى ، ذلك المنهج الذى طالعنا به المعداوى فى كتابه الأول ثم حاول أن يطبقه فى كتابه الثانى ؟ وما مدى أصالة هذا المنهج النقدى وصحته ؟ إن الفن لديه هو « فى حقيقته المثلى عملية استقبال حسية تعقبها عملية إرسال نفسية » والذى يفرق بين إرسال وإرسال ، أو بين أداء وأداء هو الحركة النفسية ، تلك الذبذبات الدقيقة التى تجرى فى مرض النفس حيث تسجل هزات الوجود الخارجى وتحدد مكان كل هزة من دائرة الشعور والوجدان . وهكذا يكون الأداء النفسى بمعناه البسيط هو الصدق مع النفس الذى يقوم بدوره على دعامتين هما « الصدق الشعورى والصدق الفنى متحدين فى مجال كل صورة تعبيرية » . أما الصدق الشعورى فهو « ذلك التجاوب بين التجربة الحية وبين مصدر الإثارة . . . وميدانه الإحساس » وأما الصدق الفنى « فميدانه التعبير ؛ التعبير عن دوافع هذا الإحساس بحيث يستطيع الفنانأن يلبس تجاربه ذلك الثوب الملائم من فنية التعبير ، أو يسكن مضامينه ذلك البناء المناسب من إيحائية الصور » ، والأداء على هذا النحو موجود فى التصوير والموسيقى والقصة كما هو موجود فى الشعر ، وهو موجود بنوعيه الأساسيين : الأداء النابع من الخارج ، والأداء النابع من الداخل ، من النفس ، وهو أرقى النوعين وأحقهما بالفن علىاختلاف أشكاله وأجناسه.

غير أن الأداء النفسى فى الشعر مثلا ليس هو مجرد الصدور عن الداخل والنفس ، وإنما يعنى أيضاً التجسيم أى « إبراز خطوط الصورة الشعرية حتى تتكون وحدة نفسية فى تسلسل الخواطر ، وحتى تكتمل الهندسة المطلوبة فى شعر الأداء النفسى » لكن ما هذه الهندسة التى يطلبها المعداوى ؟ إن الفن عنده بشكل عام والشعر بشكل خاص يخضع لمجموعة من « الملكات » أو القدرات الخلاقة ، لأنه أقرب إلى عمل المهندس ، ولأن الجمال ضرب من النظام والتنسيق . . ويمكن إجمال هذه الملكات فيما يختص بالشعر فى :

— ملكة التنظيم : التى يجب ألا يخلو منها الفن وإلا أصبح فوضى فكرية . وعملها هو الربط بين الصور والتوفيق بين الخواطر وتنسيق المشاهد بحيث يوضع كل شىء فى مكانه .

— الملكة التخيلية : ومن مزاياها التجسيم والرمزية غير المغلقة .

— ملكة الوعى الشعرى : وهى مسئولة عن تنظيم كل حقيقة كونية يعرضها الفكر فى ساحة الوجود الداخلى .

— ملكة الرؤية الشعرية : وهى مسئولة عن استشفاف كل حقيقة عامة فى حدود المنظور أو خلف حدود المنظور فى محيط الاستبطان النفسى أو فى نطاق التناول الحسى .

— ملكة المراقبة الحسية ، مندمجة فى ملكة المراقبة النفسية : وهى مسئولة عن تنظيم الحركة المادية حين تتلوها الحركة الوجدانية فى سبيل خلق تلك الوحدة التى لا تتجزأ من كلتا الحركتين .

— ملكة المزاج الفنى : وهى مسئولة عن تفصيل الأثواب الكاشفة عن مفاتن الأجساد وهى التى تضع الحدود والفروق بين طابع كاتب وكاتب وبين طابع شاعر وشاعر .

تلك هى الخطوط العامة لمنهج الأداء النفسى كما فصلها المعداوى فى دراسته التطبيقيةلشعر على محمود

طه ، ويتفرع منها عدة خطوط أخرى فرعيه أشبه بالروافد ، فهو ينشد الوضوح فى الفن باعتباره ركناً من أركان الجمال وطريقاً من طرق الإحساس به ، لكنه لا يرفض الرمزية ، وإنما يشجع الرمزية المطبوعة التى يعرفها بأنها حركة « استبطان نفسى » ومعها تستحيل المدركات الحسية إلى مدركات نفسية وتلتف الأفكار بحجاب شفيف لا كثيف . وهو أيضاً يضع للأداء النفسى عنصراً آخر غير ما ذكرناه، هو عنصر « الواقعية النفسية » أى واقعية المشاعر النفسية ، التى « تفتش عن الحقائق الوجودية الكبرى فى مجاهل الكون ومتاهات العقل » حتى تصل إلى دائرة ملكة الوعى الشعرى السابقة . غير أنه مع هذا لا يضيق بالواقعية الاجتماعية ، بل إنه يشدد على وجود المضمون فى العمل الفنى .

ولا شك أن منهجاً كهذا يعترف بداهة بأثر البيئة والوراثة على الفرد وانعكاس هذا الأثر على الشعور واللاشعور على السواء . ولا شك أيضاً أن المعداوى قد تأثر بمحاولات معينة فى هذا المجال غير أنه كان يتميز فيما يتميز بملكة نادرة فى التمثل والهضم والتوليد ، فلا غرابة فى أن يظهر المنهج على يديه لأول وهلة جديداً كل الجدة وأصيلا كل الأصالة . حقاً ، لقد أفاد الكثيرون من فرويد ومدرسته فى هذا المجال ، لكن الحق أيضاً أن محاولات كثيرة قد سبقت فرويد وسجلت لنفسها براءة اختراع أمثال هذه المناهج التى تقوم على رهافة الحس وجلاء البصيرة . ولعل فى محاولات ناقدنا العربى القديم عبد القاهر الجرجانى بعض الشبه بمحاولات المحدثين . وفى القرن الماضى ألح الناقد الفرنسى سانت بيف على استخلاص الخصائص النفسية لشخصيات منقودة ، حتى بدت مقالاته صوراً نفسية تفتقر إلى الموضوعية فى كثير من



الأحيان . والحقيقة أن ثمة جذوراً – تكاد تكون خفية أحياناً – تمتد فى منهج الأداء النفسى هذا عند المعداوى حتى تصلنا بآخرين ممن سبقوه ، وعلى رأسهم الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه والعقاد وسارتر . فالمعداوى متأثر بكروتشه الذى قال بأن الفن ليس واقعة مادية أو فعلا نفعياً أو أخلاقياً ، وأن التذوق فى حد ذاته عمل فنى تصبح فيه اللوحات معلقة فى نفوسنا والسيمفونيات معزوفة فى أعماقنا ، وأن التعبير عبارة عن ردود أفعال عاطفية ، وأن الفن فى النهاية هو وحدة الشكل التى تحدوها وحدة العاطفة . لكن بينما نجد كروتشه يفصل الفنان عن المجتمع وينعى على الفن أن يكون جماهيرياً أو ذافعالية فى تغيير المجتمع إذا بالمعداوى يتخطاه ويعترف للمجتمع بحقه فى الفنان ودوره الوطنى والاجتماعى . كذلك يبدو المعداوى متأثراً بالعقاد حين يؤمن معه بأن « الفن الجميل يمنحنا نعمتى الحرية والنظام مجتمعتين » وأن للشخصيات مفاتيح تذلل معرفة مغاليق النفس واللاشعور ، لكنه يتخطاه فى كثير من آرائه بعد هذا ، ولئن كان العقاد قد سبقه أيضاً فى دراسته عن ابن الرومى حين أقامها على شعره بالدرجة الأولى ودار كثيراً حول فكرة الصدق ، إلا أن المعداوى لم يتوقف عند الحدود التى توقف عندها العقاد . أما أثر سارتر فيتمثل فى إعجاب المعداوى بمنهجه الذى اتبعه فى تأليف كتابه عن « بودلير » وكذلك ببعض آرائه فى الشعر والحياة ، لكن هذا كله لا يقلل من الجهد العميق الذى بذله المعداوى فى تأليف كتابه ، فليس فى التأثر الخلاق والتمثل الجيد ضرر بأصالة الأفكار ، وهذا ما كان يتميز به المعداوى .

وإذا كنا قد فصلنا القول إلى حد ما فى الكلام عن منهج الأداء النفسى من الناحية النظرية كما ظهر فى كتاب المعداوى عن على محمود طه ، فقد بقى أن نلم به من الناحية التطبيقية .

لقد قسم المعداوى كتابه إلى فصول بدأها بالحديث عن عصر الشاعر الذى ولد عام ١٩٠١ وتوفى عام ١٩٤٩ ، وعاصر فترتى الرومانسية والواقعية فى أدبنا . ثم قارنه المعداوى ببودلير وبايرون ووجد فى الأخير بعض الالتقاء مع طه مع اختلاف فى المضمون والموضوع ، مبعثه فى النهاية عند الاثنين هو القلق . وبين المؤلف بعد ذلك أن ثمة فاصلا بين فترتين من حياة الشاعر : فترة ما قبل الثلاثين وفترة ما بعدها ، وقد عبر عنها الشاعر فى قوله :

الثلاثون قد مضت فى التفاهات والهذر

لقد خلق على طه للحرية ولم يخلق للقيد ، وذلك هو جوهر شخصيته كما يقول أنور المعداوى ، ولعله جوهر شخصية كل شاعر يستحق منا هذه الصفة . أما شعره فالحق أن الكتاب لم يشمله كله ، ذلك لأن المؤلف قد انتقى منه النماذج التى أعجب بها ووجد فيها عوناً على إثبات منهجه ، فراح يحلل كل نموذج على حدة مدللا على وجود الملكات السابقة واحدة وراء الأخرى ، وهو قد فصل ذلك بطريقة جذابة مشوقة تجعل الجزء الثانى من الكتاب عن شعر الشاعر عنواناً على أصالة كاتبه ورهافة حسه وذوقه ، بل وصدقه مع نفسه هو الآخر ، ذلك الصدق الذى تمتع به المعداوى وأضفى عليه وحدة عضوية نادرة بين الفكر والسلوك ، أو بين النظر والعمل . ولا شك أن المعداوى قد أعجب بهذه النماذج الشعرية التى انتقاها ، وأنه أحبها إلى حد اغتفار الضعف فيها والتغاضى عنه . فشعر على محمود طه الوطنى مثلا أضعف من شعره الغنائى ، ومع هذا تغاضى المؤلف عن الضعف بسبب حبه للشاعر ،

بل إنه يكاد يعذره حين يكتشف وقوعه فى خطأ من الأخطاء .

وقد كان يمكن لهذا الكتاب أن يتسع فيشمل تجارب على طه فى الدراما الشعرية رغم بدائية هذه التجارب ، وكان يمكن أن يتسع أيضاً فيشمل الدراسة النفسية والاجتماعية لحياته التى وعد بها المؤلف فى موضعين من كتابه (ص ١٥٥ ، ١٦٦) دون أن يفى بها . ويبدو أنه كان ينوى إخراج دراسة أخرى مستقلة عن حياة الشاعر لكن المنية عاجلته قبل أن تتحقق نيته . وهذان جانبان نرجو أن يتوفر عليهما أحد من دارسينا فى المستقبل حتى تكتمل دراسة واحد من أبرز شعرائنا فى هذا القرن .

والحق أن هذه الدراسة دليل على أن الحب الذى يبذله الناقد للمنقود كفيل باخراج عمل نقدى ذى قيمة ، وقد أحب المعداوى على طه وشعره فكان كتابه أشبه برسالة غرام بالشاعر وشعره ، أو هو قصيدة حب صادق موجهة من ناقد إلى شاعر . وهى دليل كذلك على أصالة المعداوى واستقلال أسلوبه ووضوح شخصيته وحيازته لقاموس نقدى خاص قلما يوجد مثله فى نقدنا المعاصر . وقد أغنته طاقة التمثل الخلاق التى تميز بها عن حشد المصطلحات الأجنبية بلغاتها كما يفعل الكثيرون ، أو الدوران حول فقرات مقتبسة عن آخرين دوران العبادة والخضوع .

ولئن كنا قد خسرنا الشاعر والناقد وخسرنا طموحهما ، إلا أن هذا الكتاب يرد لنا فى الواقع بعض خسارتنا ، ويشى بملكات خصبة خلاقة تمتع بها كلا الشاعر والناقد ، وأغنيا بها تراثنا الشعرى والنقدى على السواء .

على شلش

المعتمد بن عباد

تأليف : على أدهم

الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة — أعلام العرب — ٣٤٠ ص
١٤ × ٢٠ — ٥ قروش

ترجمة أدبية وتاريخية لحياة علم من أعلام الإسلام المعدودين ، وهو المعتمد بن عباد الملك الشاعر . فعرض المؤلف للأرضية التاريخية للعصر ، والاتجاهات السياسية التى كانت تسوده ، وقيام الأسرة العبادية فى أشبيلية ، والدور الهام الذى لعبه المعتمد فى الحروب التى دارت بين المسلمين والأسبان ، وتحالفه مع المرابطين ونهايته الدرامية المؤلمة ، كما لم يغفل المؤلف الحديث عن المعتمد الشاعر .

---

٣٦٥ يوماً قصة التقويم

تأليف : كيث ج . ايروين

ترجمة : اللواء سعد الدين صبور

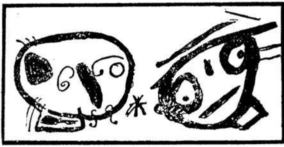
الناشر : دار النهضة العربيــة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ٢٢٢ ص
١٤ × ٢٠ — ٣٠ قرشاً

جولة واسعة فى رحاب التاريخ ، عرض خلالها المؤلف لقصة التقويم منذ الفيزيائى المصرى القديم توت ، وتطور هذا التقويم ، شارحاً ما قام به قيصر وقسطنطين والبابا جريجورى لاصلاحه ، مع الاتيان بلمحات سريعة عن علم الفلك والأجرام السماوية وأنواع التقاويم من شمسية وقمرية ، واقتراح قيام تقويم عالمى آخر للمستقبل . ومحاولة كشف الماضى عن طريق علم الفلك واستخدام الكربون ومعرفة حلقات نمو الأشجار .



الفن الذى نريده

نصر



منذ أطلق العقاد العظيم صيحاته الرائدة المدوية فى فلسفة الفن ، تعد الكتب الصادرة عن الفن على الأصابع : ولهذا يمثل ظهور أربعة كتب فى الفن ، فى شهور تقل عدداً عن أصابع اليد الواحدة ، ظاهرة فريدة جديرة بالدراسة . فهى ظاهرة تؤكد تزايد الدراسات النقدية فى بلادنا بشكل يفوق الأعمال الإبداعية موضع النقد . فما أن يظهر ديوان

بقلم

أحمد محمد عطية

شعر أو أحياناً قصيدة واحدة ، حتى تكتب المقالات فى دراسته ونقده والتعليق عليه : وهى ظاهرة خطيرة بالفعل ، فهل تعنى نضوب معين الفن فى هذه الفترة الانتقالية الهامة التى يجتازها مجتمعنا إلى الاشتراكية ؟ أم تعنى إيصاد أبواب النشر فى وجه البراعم الإبداعية النامية ؟ فاذا قلنا إن ما يكتب عن القصة مثلا يفوق بكثير ما ينشر منها ، فان هذا لا يعنى جدباً فى فن القصة عندنا ، فبالرغم من تحول الجيل الثالث من كتاب القصة إلى المسرح ، إلا إن القصة تموج بكتاب جدد واتجاهات متجددة دوماً ، ولكن هناك بالفعل أزمة نشر فى القصة ، فقد انكمشت صفحاتها حتى كادت تنقرض من صحفنا ، بل إن الكتابات الأدبية عموماً صارت تمثل نسبة ضئيلة فى صحفنا ، بالقياس إلى ما تمثله أبواب الرياضة والمرأة مثلا من مساحات هائلة فى صحفنا : (راجع مقالنا عن « أزمة المجلات الأدبية » المنشور بمجلة « الآداب » البيروتية عدد أغسطس ١٩٦٦) أردت إذن أن أقول قبل أن يجرنا الاستطراد إلى ما لا لزوم له ، رداً على السؤال الذى تثيره ظاهرة صدور أربعة كتب فى الفن فى وقت واحد تقريباً ، إن الفن الإبداعى بخير فى بلادنا ، ولكنه يختنق لضيق أبواب النشر أمامه ، بالرغم من اتساعها كمياً ، وإن ظهور هذه الكتب فى الفن ، يعنى اهتمامنا أيضاً بالفن وفلسفته وأسس إبداعه : أما الكتب فهى ؛ « الفن الذى نريده » لعبد الرحمن الخميسى ، « الفن فى حياتنا » لفتحى غانم ، « الاشتراكية والفن » لأرنست فيشر وترجمة أسعد حليم ، « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر » للدكتور زكريا إبراهيم :

أخيراً يعود الفنان عبد الرحمن الخميسى إلى الظهور فى المكتبة العربية بعد طول انقطاع ، فينشد قصيدته الثائرة « ماى الصغيرة » ضحية العدوان الأمريكى على فيتنام ، ويناقش بأسلوبه الشعرى الدقيق ديوان الشاعر الفلسطينى معين بسيسو « الأشجار تموت واقفة » ، ويعده قسمة من مايكوفسكى ، ويصدر كتاباً فى الفن الاشتراكى : لم يفقد الخميسى بعد حرارة الشباب وإيمانه الملتهب وجرأته الرائعة ، ولهذا يعد كتابه هذا أجرأ كتاب يناقش الفن فى بلادنا . ونحسب أن الخميسى فنان أصيل ، أسهم بفنه فى تنمية روافد عظيمة من الفن

فى بلادنا ، فهو كاتب وشاعر وقاص ومسرحى — مخرجاً ومؤلفاً وممثلا وصاحب فرقة — ومؤلف موسيقى ومخرج إذاعى وسينمائى ، وهو قبل كل ذلك مناضل اشتراكى صلب .

من خلال كلمات بسيطة وعبارات واضحة ، تحدث الخميسى فى أعقد مشاكل الفن . غير أن الكتاب يحتوى أساساً على خطأ مبدئى ، إذ هو يضم مجموعة مقالات الكاتب المنشورة فى جريدة الجمهورية ، وليس لنا اعتراض على هذا أيضاً — وإن كان هو الآخر يمثل ظاهرة تفشى تجميع المقالات فى كتب دون كتابة الكتب للكتب وككتب — ولكن اعتراضنا ينصب على أن بعضاً من هذه المقالات جاء بمثابة رد على مقالات أخرى لكتاب آخرين يمثلون وجهات نظر مضادة لرأى الكاتب فى الفن ، وفى تقديرى أنه كى يتوافر لعمل ما موضوعيته ، يجب أن يضع الكاتب وجهتى النظر معاً ما دام قد تصدى بالنقد لمقالات محدودة ، وهو ما لم يفعله المؤلف ، فلا هو أورد نصاً ولا ملخصاً ولا حتى إشارة هامشية تعيننا كمرجع .

وأحسب أنه لم يعد هناك من يجادل فى أن الفن لا بد أن يعمل فى سبيل الحياة ، وأن الفن ليس عملا زخرفياً كمالياً ، إنما هو جزء من العملية العضوية للتطور البشرى ، أكد ذلك أكثر من كاتب يمثلون اتجاهات متضادة فى الفن ؛ (هربرت ريد فى « تعريف الفن » ص ٨) ، ويقرر « ستيفن سبندر » أن وراء الفن العظيم دافعاً ثورياً دائماً (الحياة والشاعر ص ٣٦) ، ويرى « أرنست فيشر » أن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره (الفن والاشتراكية ص ٢٧) . وليس أدل على أهمية الدور الذى يلعبه الفن فى حياتنا من الدور الخطير الذى لعبه الاستعمار البريطانى ، فى محاولة وأد الفن فى بلادنا عن طريق التربية الفنية الخاطئة فى المدارس التى قامت على أيدى المدرسين الإنجليز الذين كانوا يوزعون على طلاب المدارس — فى بدء الدرس — مجموعة رسوم زخرفية مطبوعة ويطلبون من الطلاب مجرد مطابقتها ، والممتاز هو الذى يقدم هذه الرسوم نظيفة مماثلة للرسوم المطبوعة ، ويؤكد الأستاذان كمال الملاخ ورشدى إسكندر أن هذه الطرق فضلا عن كونها تعوق سير النشاط الفكرى وتقف فى سبيل تقدم المخيلة المبتكرة فانها مدعاة لخمول الذهن وانحطاطه ومجلبة للسأم . . (٥٠ سنة من الفن ، ص ٩٣) حتى إذا ما قدر لخريجى البعثات العودة إلى الوطن ، قادوا حملة عظيمة لوضع أسس جديدة للتربية الفنية تؤكد أهمية الفن فى الحياة كدور أساسى لا كعمل زخرفى وحاولوا تغيير المنهج الاستعمارى بحيث يسمح للطلاب بمزيد من الحرية للتعبير عن انطباعاتهم الذاتية وموقفهم من الحياة ، وإذ لاقت هذه النظم حب الطلاب والمدرسين ، تدخل دنلوب مستشار وزارة المعارف الإنجليزى ومفتشو الرسم من الإنجليز ، لوأد هذه الحركة .

وبعد أن استقرت دعوة الأدب فى سبيل الحياة وآمن بها أكثر خصومها ، عاد رائد من روادها الأول يرفع راية الثورة ضد الاتجاهات الرومانسية الجديدة فى الأدب والفن ، ضد نبضات الاحتجاج الوافدة من أوروبا ، المجتمع المنحل ، بعد تفسخ الإمبراطوريات ، وظهور أجيال الحرب ، الأجيال المهددة بالفناء فى كل لحظة بفعل التسابق على أسلحة الدمار الذرية ، أجيال تعانى الغربة والتمزق ، واللا انتماء . ففى الثلاث مقالات الأولى من الكتاب يشن المؤلف هجوماً عاتياً ضد كل ما لا يندرج تحت إطار الواقعية فى الفن ، فهو يهاجم السريالية والتجريدية واللامعقول ، كرد على مقال لأحد النقاد تحدث عن معرض للرسم أقيم فى موسكو ، والناقد معروف ونقده أيضاً معروف ، والحكاية كلها معروفة ، فقد ذهب خروشوف عندما كان يمثل قيادة الحزب والدولة فى الاتحاد السوفيتى

لافتتاح معرض للرسم أقيم فى موسكو ، وكان المعرض يضم رسوماً تجريدية وسيريالية وصمها خروشوف من فعل ذيل حمار ، وهاجم الرسم التجريدى هجوماً عنيفاً ينبئ عن اتجاه خطير فى قبر حرية الفنان وتحديد اتجاهات فنه من جانب الجهاز السياسى الحاكم . ولأن القائل له ما له من أهمية آمرة ، فقد اعتبر الناقد المعروف فى هذا خطراً كل الخطر على حرية الفنـــان ، وله الحق كل الحق فيما رأى ، أما إذا كان المعترض مجرد إنسان عادى لا تعتبر إيماءاته أمراً ، فلكل إنسان رأيه . (راجع : دراسات عربية ودراسات غربية ص ٣ (هذه هى المسألة برمتها ، ولكن الفنان عبد الرحمن الخميسى وجد فيها دفاعاً عن المذهب القديم : الفن للفن ، ومن حق عبد الرحمن الخميسى كرائد من رواد الفن الحديث فى بلادنا ، أن تكون له نظرته الخاصة فى الفن ، ولكن ليس من حقه أن يقول ما لم يقل ، وأن يعد حديث الناقد دفاعاً عن الفن للفن ، بينما لهذا الناقد — مهما اختلفنا معه — دور أساسى فى احتضان دعوة الأدب فى سبيل الحياة ، حتى جعلها لأول مرة شعاراً لصفحة الأدب بالجمهورية فى الفترة التى شاركت فى تحريرها (٥٣ — ١٩٥٤) . هذه ناحية ، والناحية الأخرى أن الفن للفن دعوة لم يعد يرددها أحد ، وقد كانت دعوة الفن للفن حركة احتجاج فى فترة زمنية محددة (عصر الرأسمالية بعد ما تكشفت شرورها البورجوازية) ضد استيلاء الطبقات المالكة وسيطرتها على كل شىء بما فيه الفن . هذا ما يؤكده كاتب اشتراكى أيضاً هو أرنست فيشر بقوله : « إن صيحة الفن للفن — كما نادى بها الشاعر العظيم بودلير الذى يعتبر فى أعماقه واقعياً — هى أيضاً احتجاج على الموقف النفعى الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية . إنها نشأت من تصميم الفنان على ألا ينتج سلعاً ، وذلك فى عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع » . (الاشتراكية والفن ص ١٠٤) كما أن التجريدية والسيريالية واللامعقول فنون تعبر عن باطن الإنسان ، عن اللاشعور ، عن عقله الباطن ، عن أحلامه الدفينة غير المنتظمة ، وهى حركة احتجاج رومانسية ضد الواقع المظلم البائس . وقد اعتبر الخميسى هذه الفنون استعمارية ، وهى اتهامات خطيرة ، فيقول : « واليوم يقوم الاستعماريون بالتطبيل والتزمير لفنون الضباب ، ويعملون على اجتذاب الناس إليها ، طمعاً منهم فى تأثر الناس بها ، وتفكيك أواصر التضامن الإنسانى من أجل الوقوف ضد حرب عالمية ، أو ضد أى لون من ألوان العدوان الاستعمارى على حريات الشعوب . إن مذاهب الفن المنحلة أسلحة تخـدم أغراض الاستعمار وأهداف الاستعماريين ، أسلحة كالدبابات وقاذفات القنابل ، ولكن مجالها هو نفوس البشر » . (ص ١٧) هذه اتهامات خطيرة تلقى جزافاً ، وإلا اعتبرنا بيكاسو وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ، يندرجون تحت هذه الاتهامات ، فبالرغم أن بيكاسو لم ينضم إلى سيريالية أندريه بريتون ، لاختلاف رسومه عن رسوم السيرياليين التلقائية فى صدورها عن إدراك للواقع ، إلا أنه أعاد تشكيل الواقع حسب مفهومه هو ، فحذف الخلفية ومط فى الشخصيات . ولكل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ تجربة فى اللامعقول ، « يا طالع الشجرة » و « ثرثرة فوق النيل » . بل إن نظرة أدب اللامعقول تقول بأن اللامعقول إنما هو الأدب المعقول لأنه يعطينا صورة حقيقية لعقلنا الواعى والباطن معاً ، وأفكارنا وهى تجرى بالمونولوج وبالديالوج ، لا بالديالوج وحده ، والأدب والفن عموماً يجب أن يخرجا من الهندسة التقليدية المحكمة التى لا تجرى بها الحياة فى واقعها ، إلى صور متعددة للوجه والخلفية أيضاً ، فى محاولة جادة للبحث فى أزمة الإنسان المعاصر وغربته عن عالمه ، فى عصر تمزق العالم فيه الصراعات ، وتهدده

القنابل الذرية بالفناء ، ولا يكفى أن نواجه أدب اللامعقول بمهاجمته كعادتنا مع كل جديد ، بل يجب أن نجدد أدبنا العربى وفننا العربى ونفتح آفاق الفكر مشاركة للفكر الإنسانى فى بحثه الدءوب : (راجع دراستنا المنشورة بمجلة المجلة عدد يوليو ١٩٦٦) ويهاجم الخميسى أيضاً أن يعبر الفنان عن ذاته « ومن هنا : تأتى تجارب الفنان لدى أولئك ، تجارب ذاتية ، وتأتى أعماله تعبيراً عن تلك التجارب الذاتية المنعزلة عن الناس والمجتمع » : (ص ٢٠) إن أى فنان صادق لا بد أن يعبر عن تجاربه الذاتية التى تمثل وضعاً ما فى المجتمع . وفى هذا العصر أصبح أى أدب يعبر عن الحياة من خلال الذات . ولكن المسألة الفكرية المهمة هى هل يخدم هذا العمل الحياة أم أنه يصدر عنها فحسب .. فحتى أنصار الفن للفن يعكسون الحياة من خلال تجاربهم الذاتية .

كما يهاجم أيضاً تقديم إحدى مسرحيات صمويل بيكيت على مسرح الجيب ، لأن « جوهر الخطر يكمن فى أن بعض الشبان الذين استجلبوا بيكيت يدعون إليه ، ويعملون على ترويج ظلماته ! » (ص ٢٢) ولكن مسرح الجيب ، مسرح تجارب ، ومسرح طليعة ، وهو لا يقدم أعماله لجمهور مفتوح ، إنما هو يقدمه للطليعة الواعية التى يجب أن تكون يقظة فى متابعة تجارب الفن فى العالم ودراساتها . وأعتقد أن هذا مبدأ مسلم به وليس فى حاجة إلى دفاع منى . وفى ختام المقالات الثلاث الأولى من الكتاب ، هاجم مقالا نشر فى مجلة آخر ساعة ، لم يذكر أيضاً لنا كاتبه وتاريخه ، ولكن ما أثاره هو ما جاء فى المقال من « أن القيصرية كانت تقف موقفاً معادياً من التجريدية ، وتقف موقفاً مؤيداً للمذهب الواقعى فى الفن » . (ص ٢٥) وقد نفى الخميسى ذلك نفياً قاطعاً وأكد أن معارض الفن التجريدى كان ينفق عليها مليونير روسى رجعى اسمه « رابوشنا سكى » .

ولعل من الطريف أن نلاحظ أنه برغم هجوم المؤلف العنيف على السريالية والتجريدية . فليس غلاف الكتاب سوى لوحة تجريدية تختلط فيها الألوان فى صخب واضح .

فى مقال تال بعنوان « الفلسفة والمجتمع » يرد الخميسى على دعوة وجهها فنان للفصل بين الفلسفة والمجتمع ، فيؤكد التفسير الاجتماعى للفلسفة من أنها وليدة مجتمعها ، وأنه إذا كانت الفلسفة اليونانية فيما مضى تفصل بين الفكر والعمل ، وتستنكر العمل اليدوى ، فقد كان انعكاساً طبيعياً لطبيعة المجتمع اليونانى آنئذ ، مجتمع العبيد والسادة ، ومن خلال ذلك يؤكد الكاتب إيمانه بالدور الذى لعبته الفلسفة اليونانية القديمة فى تاريخ الفكر الإنسانى ثم سرد فى سطور محدودة تاريخ الفلسفة بأسره ، ولهذا لم يقدم شيئاً لأن هذه المسائل تحتاج إلى مجلدات أو على الأقل أبحاث متخصصة مستقلة ، واعتذر المؤلف بأن المجال لا يسمح بدراسة فلسفة واحدة من تلك الفلسفات ، ولكنه أراد أن يؤكد للفنان الإغريقى الجديد — حسب تعبيره — أن الفلسفة وليدة المجتمع وأن « كل أولئك الفلاسفة كانوا نتاج مجتمعاتهم ، وكانوا يحملون التعبير عن أوضاعهم ! فكيف إذن تصح الدعوة إلى فصل الفلسفة عن المجتمع ؟ » (ص ٣١)

فاذا ما التقى المؤلف بموضوعه الأثير «الأدب» تساءل : لمن يكتب الأدب ؟ ولجأ إلى أسلوب التعميم الذى يحتوى على الكثير من المبالغات ، فهو يؤكد أنه « لا يزال أغلب الكتاب والفنانين فى الغرب الرأسمالى يرون أن الأدب هواية ، وكذلك الفن ، وأن الأديب والفنان لا يقصدان من إبداع أعمالها الفنية إلا إشباع تلك الهواية ، إنهما يبدعان تلك الأعمال لنفسيهما ، ولا يعنيهما بعد ذلك أرضى الناس عنها أم لم يرضوا .. بل لا يعنيهما بعد انتاجها ، أن تنشر بين الناس أو لا تنشر ؟ ... ولا يخفى على القارئ ما يدل عليه هذا القول من

استغراق فى الذاتية ! » (ص ٣٢) وهى تعميمات خطيرة ، ففى الغرب أيضاً من يؤمن بدور الأدب فى خدمة الحياة وبوظيفة الأدب كضرورة لا كمتعة ، وبدلا من أن يذكر لنا من هؤلاء الأدباء الذين يقصدهم وما هى أعمالهم الأدبية التى ينبئ عن سلوكهم ، وكيف يمثلون غالبية الأدباء فى الغرب ، لعله يقصد أن يضم أيضاً آرثر ميللر وأرنست هيمنجواى وجون شتاينبك وجان بول سارتر وستيفن سبندر وريتشارد رايت وبيكاسو واراجون وايلوار . . أليست هذه كلها أسماء غربية أسهمت بأعمالها فى تقدم الفكر الإنسانى والحياة الإنسانية ؟ ! أعتقد أن إيماننا بالاشتراكية لا يعطينا حق شجب كل نتاج إنسانى بحجة نشأته فى الغرب ، وعلى أى حال فهناك رأى مضاد يقول إن الاشتراكية لم تنتج حتى الآن أدباً وفناً عظيمين بمثلما أنتجت عهود الطغيان الإقطاعية والرأسمالية ، لأن وسيلة الأدب أو الفن أن يعارض وهو بطبيعة الحال لديه ما يعارضه قبل الثورة الاشتراكية ، لكنه بعد تحقيق حكم العمال والفلاحين يتحول إلى أدب دعائى فيفقد أصالته وربما ثوريته ، وأمامنا نموذج كبير واضح هو الأديب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، فقد كاد جوركى أن يتوقف عن الإنتاج بعد الثورة الاشتراكية ، وحتى ما كتبه بعد الثورة لا يعد إلا نتاجاً لمجتمع ما قبل الثورة ، وأمامنا أيضاً أديبنا العظيم نجيب محفوظ ، فعندما قامت الثورة كان قد أتم كتابة ثلاثيته الرائعة قبلها بثلاثة أشهر ، وكانت فى جعبته ثلاثة مشروعات لروايات تخص الواقع الاجتماعى قبل الثورة ، ولكن قيام الثورة بتحقيق آماله جعله يتوقف عن الكتابة لسنوات طويلة بلغت سبعاً (راجع دراستنا المنشورة بمجلة « الآداب » البيروتية عدد ديسمبر ١٩٦٥ ، « نجيب محفوظ بين الواقع الاجتماعى والحرب الاستعمارية ») ويسرد المؤلف رأى الشاعر السوفييتى « فلاديمير مايكوفسكى » المبين فى الجزء السابع من سلسلة « بحوث سوفيتية » ولكنه لا يذكر لنا أن مايكوفسكى انتحر ، وأن انتحاره نتج عن تأزمه فى ظل الطغيان الستالينى الذى قهر حرية الفنان . وإذا كان مايكوفسكى قد قرر أن الأدب الذى يخدم فئة ضئيلة إنما هو أدب ضال ، وأن الأدب الذى يناصر قضايا الشعوب ونضالها من أجل حياة أفضل هو أدب عظيم ، فان الحميسى يستنكر أيضاً أن يجنح أدبنا إلى الزخارف والامتاع فحسب ، ويرى أن يحارب الأدب الأنانية والوصولية والتكالب على المال ، فان الأدب الذى يكتسب العالمية هو الأدب الذى يكشف « العيوب السلوكية المتولدة لا محالة من فساد النظم السياسية والأوضاع الاجتماعية الاستغلالية الظالمة » : (ص ٣٥) وهو بذلك يبشر بوجهة نظر سليمة تعارض أولئك الذين يرون فى الأدب الثورى مجرد أدب وقتى يزول بزوال وقته وعصره ، ونحن نرى معه أن الأدب الثورى أدب حى على الدوام ، وهو علامات مضيئة على الطريق الإنسانى . والحميسى لا يريد من إخلاص الفن للواقع الاجتماعى وللقضايا النضالية أن يتحول إلى منشورات دعائية ، وإلى تقريرية مباشرة ، وإلى اهمال الشكل وطرحه جانباً لحساب المضمون ، إنما هو يؤمن بحق أن الأدب العظيم هو الأدب الذى يتوخى أسس الشكل الفنى ويحتوى على مضمون فكرى تقدمى ، دون وعظ وأرشاد . وهو يفرق بين هذا الأدب والأدب الشعبى ، فأدب الشعب الذى يريده الحميسى ليس هو الأدب الشعبى الفولكلورى ، وإن كان يرى صلاحية الأخير كمادة خام لأعمال فنية متقدمة وتقدمية . ثم هو أيضاً يحمل على تعبير الفن الرفيع ، الذى يقصد به عزل الفن عن الجماهير ، فكل شعب قادر على فهم الفن وتذوقه ما لم يلجأ إلى الغموض والتعقيد . والأديب الحق فى نظر الحميسى هو المتمكن من لغته ، المتمتع بثقافة شمولية ، الذى يخلق



شخصيات نموذجية حية تصطرع فى العمل الأدبى ، وتكشف من خلال صراعها عن صراع مماثل للآراء والمعتقدات و « غربلتها » .

« هل لدينا فن اشتراكى ؟ » سؤال هام وجرىء يطرحه عبد الرحمن الخميسى فيحتل أطول مقالات الكتاب . وهو يبدأ المقال بتأكيد ذاتية الفنان على خلاف ما ذهب إليه فى صفحات الكتاب السابقة : « مادة الفن هى الإنسان . وليست هذه المادة هى لحم الإنسان وعظمه ، وإنما هى نفسه بما تجيش به من عوالم . وما تفيض به من عواطف ، وما يرتطم داخلها من أمواج كالجبال ، وما يخفق بين جوانحها من عواطف أو نسائم » . (ص ٤١) « وكل عمل فنى لا بد أن يتأثر بالبيئة ، كما أنه لا بد أن تسيطر عليه أيديولوجية هى أيديولوجية الكاتب أو الرسام أو المخرج أو الموسيقار » . (ص ٤٢) هنا يجب أن نتوقف قليلا ، فالقول بتأثر الفنان بالبيئة قول حق يؤيد ما ذكرناه من قبل من أن الفن لا بد أن يصدر عن الحياة ، أى منه ، وهو أيضاً يناقض ما سبق أن ذكره المؤلف من أن بعض الفنون لا تصدر عن الحياة . وهو هنا يؤكد بصراحة أن كل الفنون ليست بمعزل عن المجتمع « حتى أولئك الذين ينحرفون إلى الوجودية أو التجريدية أو الرومانسية الخيالية » . (ص ٤٢) ونحن نختلف اختلافاً جذرياً مع رأى المؤلف فى الأيديولوجية ، إذ يجب أن يتحرر العمل الفنى من سيطرة الأيديولوجيات حتى لا يمسخ فنه ، يجب أن ينبع الفن من الواقع ، من طبيعة العمل الفنى ، لا بفكرة مسبقة مقررة . كقوله : « وكل عمل فنى يتأثر بأيديولوجية عصره . غير أن استمرار القيم الرأسمالية فى مجتمع اشتراكى ، إنما يعطل شيوع الأيديولوجية الاشتراكية » . (ص ٤٣) .

وبناء على هذه المقدمات ، يصل المؤلف إلى إصدار أحكامه النهائية على فنوننا ، وهى بالغة التطرف فـ « معظم أعمالنا الفنية تنبض بنبض القيم البورجوازية وتسير سيرها وتعزف مشاعرها وتغنى كلماتها ! » (ص ٤٤) وحتى إذا توافرت أعمال اشتراكية فهى لديه مجرد أعمال دعائية أو « دعاية فنية » حسب تعبيره . ولكن لماذا تنبض فنوننا بالقيم البورجوازية ؟ لأنها تمثل « ميول الفنان وعواطفه الذاتية . والفن من وجهة النظر الاشتراكية تعبير عن الفرد فى نطاق علاقته بمجتمعه ، والقيم البورجوازية تختلف عن القيم الاشتراكية » . (ص ٤٥) ولكن أين هى فنوننا البورجوازية التى يتحدث عنها الفنان عبد الرحمن الخميسى بكل هذا السخط والغضب ؟ لا أحد يدرى ، فهو لم يناقش عملا واحداً ليؤكد وجهة نظره ، هو فقط يردد المرة بعد المرة هذا الاتهام الخطر (راجع أيضاً ص ٥١) فيحكم بالإعدام فى أسطر قليلة على فنوننا وآدابنا . ولكن كيف يصدر أديب كبير وفنان كبير كالخميسى

يلتزم بمسئولية إصدار أحكامه عن دراسة ؛ كيف يصدر مثل هذه الاتهامات الجائرة ويلصقها بمعظم فنوننا وآدابنا دون أن يحلل عملا واحداً منها ؟ !

وكيف يتكون الفن الاشتراكى فى بلادنا ؟ بعد أن يحكى لنا المؤلف فاصلا سريعاً من قصة الثورة الفرنسية كثورة بورجوازية ليؤكد أن البورجوازية المصرية قلدتها فى فنونها على يد خليل مطران وشوقى وشكرى والعقاد والمازنى وغيرهم . (ص ٥١) يقرر أن الفن الاشتراكى ليس عملا سهلا يخلق بين يوم وليلة ، وأن النقاد التقدميين وحدهم بيدهم أمر الفن الاشتراكى بتحليل « كافة الأعمال الفنية بالقياس إلى المنهج الاشتراكى » (ص ٥٢) ولكن ما هو المنهج الاشتراكى فى رأيه ، وما دور الأدباء والفنانين فى الفن الاشتراكى ، هذا ما لم يقله .

تحت عنوان « الفن . . وموقف الفنان » يسرد المؤلف آراء بعض النقاد « انا سيجاروس » ، و « نورزينوف » و « جان بريفيل » و « كوديل » و « يريفزيف » فى الفن الاشتراكى . ويتهم الواقعية النقدية بأنها « واقعية بورجوازية ، فهى تقول للحياة لا ، وتنضح بالأغلال ونقطر بالتشاؤم وتؤدى فى أغلب الأحيان إلى موقف عليل سقيم تجاه الوجود » . (ص ٦١) بينما ينفى هذا الكلام بقوله « إن الواقعية البورجوازية إنما تعتبر فى حقيقتها مجرد احتجاج على الواقع » . (ص ٦١ أيضاً) فمدح الواقعية وذمها فى آن واحد . أما تعبير « الواقعية البورجوازية » فهو تعبير غريب حقاً فى تاريخ المذاهب الأدبية . . حتى الماركسيون يعترفون بدور الواقعية النقدية الطبيعية فى فضح الواقع البورجوازى فكيف بكتاباتهم البورجوازية ، بل إن كثيراً من الكتاب الروس مثل جوجول وتشيكوف استخدموا الواقعية النقدية وبلزاك وزولا فى فرنسا ، بل ونجيب ويوسف إدريس فى مصر (راجع دراستنا « مع يوسف إدريس من الالتزام إلى التشاؤم » المنشورة بمجلة « الحرية » البيروتية عدد أغسطس ١٩٦٦) الفارق الوحيد بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية أن الواقعية النقدية واقعية فحسب تحلل الواقع وتفضحه ، بينما الواقعية الاشتراكية تضيف إلى الواقعية بعض الرومانسية لتوحى بالأمل وتلوح به . ثم عاود الخميسى هجومه على فنوننا وآدابنا لأنها ليست فنوناً اشتراكية ولا تعكس قيما اشتراكية .

لذا فنحن فى حاجة إلى ثورة ثقافية ، « فما زال معظم الفنانين والأدباء فى بلادنا يكتبون وينظمون ويرسمون الأفندى والبك والباشا ، مهما تغيرت أسماؤهم . . ما زال الموسيقيون فى بلادنا والمطربون والملحنون يعملون بعقليات المشتغلين فى البلاط . . » (ص ٦٤ و ٦٥) هنا نبرة تشاؤم زائدة ، فلم يصل الأمر إلى حد اتهام الفنون بأنها فنون ملكية ، وأن الفنانين عقليتهم فى البلاط ، فقد شهدت بلادنا تحولا خطيراً فى الأغنية المصرية وفى المسرحية المصرية مثلا ، يكاد يكون تحولا جذرياً ، وأغانينا تردد صباح مساء القيم الاشتراكية ، وتمجد فى العمال والفلاحين والكادحين .

غير أن الخميسى على حق فى أن مجتمعنا فى حاجة إلى تغيير علاقاته الاجتماعية من المفهوم البورجوازى إلى المفهوم الاشتراكى ، فى حاجة إلى انهاء التطلعات الطبقية والعادات المتخلفة الموروثة . ولا يسعنا إلا أن نردد مع المؤلف هذه الكلمات القوية — خاصة وقد شهدت بلادنا مدرسة أمريكية فى الصحافة والصداقة » كيف تصبح مليونيراً ، كيف تكتسب الأصدقاء (بطرق ملتوية) . . . إلخ . والنجاح هو المال ، هو الربح ، هو الانتشار ، ولو بنشر الفضائح والصور العارية . . — « الفن البورجوازى ينمى لدى الناس الرغبة فى الثراء على حساب كافة القيم الإنسانية النبيلة ، وتقف البرجماتية فى قمة فلسفته كتشريح فكرى للانتهاز والوصول إلى الغايات الفردية ، من تجميع الأموال ، ومن

إحراز النجاح بالطريقة الأمريكية ! ! »(ص ٦٨) نحن معه ضد الروح البورجوازية والفن البورجوازى، نحن معه فى الإيمان بأهمية الفن كوسيلة نضالية فى مجتمعنا الاشتراكى، ولكن أين هو الفن البورجوازى فى بلادنا، على أى أساس تقوم اتهاماته لكل فنوننا بالبورجوازية، هذه أحكام غيبية لا ترتكز على أساس وتفتقر إلى الدليل، بل وتفتقر إلى التحليل العلمى والآراء التى لا تبنى على واقع محدد، والتى تتهم اتهامات عامة دون تحديد، الآراء التى تفقد روح التحليل والتفسير والتدليل، إنما هى تفقد أيضاً بالدرجة الأولى أصالتها وأهميتها. أما «لماذا نحتاج إلى فن اشتراكى ؟» لأننا فى حاجة إلى فن يخدم الشعب وقضاياه النضالية. وكيف يكون الفن اشتراكياً ؟ بخلق شخصيات نموذجية، وما المقصود بالشخصية النموذجية لدى الخميسى «هو أن تكون شخصية قطاع كبير فى المجتمع». (ص ٨١) شخصيات نموذجية لا ذاتية، ولكن الشخصيات النموذجية فى رأينا – ليست سوى شخصيات نمطية، ما لم تتلون الشخصيات النمطية بذاتها، فقدت أصالتها، وتحولت إلى مجرد شخصيات مسطحة ليست لها ملامحها الذاتية، وتحول العمل الفنى تبعاً لذلك إلى عمل تقريرى مباشر، خارجى لا يتعمق داخل الشخصية الإنسانية.

ويقرر الخميسى أن إيمانه بالفن الاشتراكى وهجومه على الفن البورجوازى لا يعنى انكاره للقيمة العظيمة للأدب الكلاسيكى العالمى، إذ أن الفن الكلاسيكى يفيدنا فى حرفية العمل الفنى. وهو يعرض فى سطور قليلة لمسرحية راسين «بيرينيس»، «التى قام بترجمتها – بأسلوب رائع وفى لغة ورقاقة عذبة – الأستاذ الكبير محمد مفيد الشوباشى» (ص ٨٩) ولعلها تكون ملاحظة طريفة أن نتبين أن هذا هو الاسم الوحيد من كتابنا الذى ذكر بالتكبير، ولم ينل هذا الشرف العقاد أو المازنى أو سواهم !

ومرة بعد أخرى يهاجم البورجوازية المصرية، فحتى الذين سافروا من أفرادها فى بعثات إلى الخارج، عادوا بأفكار غيرهم وضاعت أفكارهم وشخصياتهم، وبدلا من أن يقدموا لنا فناً مصرياً أصيلا قدموا فنوناً غربية، ومن هؤلاء فى نظره الشاعر عبد الرحمن شكرى، الذى عكس الثقافة الغربية إلينا فى وقت كنا فى حاجة إلى مثل هذا النقل، هذا هو رأيه فى عبد الرحمن شكرى الأديب المجدد ولكن الفكر العربى والفن العربى تطورا بحيث أصبح من المحتم على الفنان أن يكون له رأيه الخاص.

وتحت عنوان «نظرة الرأسمالية إلى الفن الاشتراكى» يواصل الخميسى تأكيداته بأن الرأسمالية ضد الواقعية ويستشهد لذلك بكتاب «ادوارد كريج»، «فى الفن المسرحى» المترجم إلى العربية، ولم يذكر مترجمه، بالرغم من ذكره المطبعة التى تولت طبع الكتاب. ولسنا فى حاجة إلى إعادة تأكيد ما هو معروف من أن كل مذاهب الواقعية ليست إلا نتاجاً للمجتمعات الرأسمالية، وأن الواقعية – حتى الواقعية الاشتراكية – نشأت وترعرت فى ظل مجتمعات رأسمالية وشبه إقطاعية. ينبغى ألا يتغلب الحماس على الموضوعية.

ثم يتحدث فى مقاله «الفنان المتمرد بين الثورة والرجعية ؟ !» عن الأديب الروسى المشهور ديستوفسكى، وكيف أن واقعيته التى مزقت أطر المجتمع الروسى المتعفن، عرضته للإعدام، فلم يلبث أن تراجع عن ثوريته إنقاذاً لرأسه، وتمثل أدبه بعد ذلك فى محاولة عقد زواج بين البؤساء والأثرياء، وهو زواج غير شرعى بالطبع، لذا يستنكره الخميسى ونحن نستنكره معه، ومع ذلك فهو يؤكد أن ديستوفسكى فضح الواقع الروسى البائس بكتاباته الواقعية، وضرب المؤلف مثلا للفن

الاشتراكى بالكاتب المسرحى الألمانى العظيم «برتولد برخت» صاحب المسرح الملحمى . ويرى الخميسى أنه كشف العيوب الخلقية للأفراد فى ظل الرأسمالية وردها إلى عدم ملاءمة النظام الرأسمالى للخير الإنسانى . وفى نهاية مقاله يقفز من حديثه عن برخت إلى سطور قليلة مصبوبة فى صورة تقريرية وأحكام قاطعة عن السينما المصرية ، بدلا من أن يقدم دراسة موضوعية للسينما المصرية تؤيد وجهة نظره . فما أسهل أن يلقى الإنسان بالتعليقات السريعة فى أى موضوع وهذا ما يفعله كل الناس ، ولكن مهمة الكاتب أو الدارس أو الناقد أن يقول لنا كيف ولماذا يصدر أحكامه . ويركز رأيه فى خلاص السينما المصرية بهذه الكلمات : « ومن هنا أصبح علينا — كى نكسر ذلك القيد المانع لتقدمنا الفنى — أن نرحب بأى محاولة فنية جديدة ، تقوم على إيمان الكاتب والمخرج بفكرة ، واقتدارهما على نقل هذه الفكرة بالوسائل الفنية الخاصة » . (ص ١٣٠) ما هى هذه الفكرة ؟ فكل عمل فنى يقوم على فكرة ، ولكن العسر حقاً هو نوعية هذه الفكرة . هذا ما لم يحدده لنا المؤلف .

مثلا آخر يضربه لنا الفنان عبد الرحمن الخميسى للفنان الاشتراكى ، بنقله لحوار دار مع موسيقيين سوفيتيين شهيرين من ضيوف القاهرة ، هما « خاتشادوريان » و « كاراكارييف » . وتحدث خاتشادوريان كيف أبدع موسيقى باليه سبارتاكوس فى ثلاث سنوات من العمل المتواصل (من ١٢—١٨ ساعة يومياً) فى قصر خصصته له حكومة أرمينيا السوفيتية فى أحضان غابة خارج موسكو ، وهذا يدلنا على مدى الجهد الدءوب الذى يبذله الفنان إذا ما توفرت له الراحة والهدوء كما فعلت حكومته الاشتراكية ، ليبدع فى هدوء واستقرار ، ولعل هذا أبلغ رد على أعداء التفرغ الذى منحته ثورتنا الاشتراكية لفنانينا لأول مرة فى تاريخ البلاد ، بل إنه حافز قوى للتوسع الشامل فى نظام التفرغ للفنان بحيث يتيسر له سبل الإبداع الفنى بدون متاعب الحياة اليومية وقلقها ومشاكلها وضجيجها .

المقالات الأربع الأخيرة من الكتاب ، مقالات تطبيقية ، ففى المقالة المخصصة للنقد ، يؤكد أهمية النقد « كتطعيم للفن » (ص ١٤٩) و « أن النقد عملية إبداع فنى ، لأنه تصوير دقيق رقيق للأنسجة الدقيقة الرقيقة فى جسم العمل الفنى » . (ص ١٥١) وهو كلام صحيح تماماً ورد على الذين يرون الناقد مجرد أديب فاشل أو فنان ناقص . وهو يؤمن بالجيل الجديد الذى يمارس النقد بمقاييس موضوعية . ويجب أن يتميز الناقد بذوق فنى وثقافة شاملة وتجربة مستمرة لتجويد عمله النقدى . وتربية الفنان ، كالمخرج التليفزيونى والسينمائى مثلا ، يجب أن تنهض على موهبة وتربية فنية وثقافة إنسانية واسعة ، وتجربة ذاتية ، وتمرس بالعمل الفنى . والصوت الإذاعى ، الممثل ، أو المذيع ، أو المتحدث ، ينبغى أن يتقن الأداء أمام الميكروفون وأن يتمتع بأذن موسيقية تتغذى بسماع الموسيقى وقراءة الشعر ، بل وحفظه .

وعند هذه الحدود التطبيقية ينتهى كتاب الفنان عبد الرحمن الخميسى ، الذى كتب بإيمان أساسى بدور الفن فى خدمة المجتمع ، وبحب حقيقى للفن الأصيل ، والجماهير شعبنا المناضلة . وإذا كان قد شاب هذا الكتاب الكثير من المبالغات ، ففى تقديرى أنها ناتجة عن حماس الفنان الزائد وحساسيته تجاه الاشتراكية والفن الاشتراكى ، وإذا انتقد روح التركيز وبعض الموضوعية فربما لأنه لم يكتب أصلا ككتاب إنما هو مجموعة مقالات صحفية تنطوى على الخواطر السريعة أكثر مما تحتوى على الدراسات الموضوعية الهادئة .

ومرحباً بعودة فنان أصيل إلى الترتيل فى محراب المكتبة العربية ..

أحمد محمد عطيه

أغرم الكتاب قديماً وحديثاً بالكتابة عن الخليفة الزاهد « عمر بن عبد العزيز » وجذبتهم هذه الشخصية الفريدة فى نوعها بين خلفاء بنى أمية ، فعكفوا على دراسته ، ودراسة عهده وأسلوبه فى الحكم ، ومنهجه فى سياسة الدين والدنيا ، ومع كثرة الكتابة عنه كانت تتكشف للناس جوانب العظمة فى هذه الشخصية ، وتبدو ألوان جديدة من سيرته العطرة ،



الخليفة الزاهد عمر بن عبد العزيز

ومن هؤلاء الكتاب الذين جلوا بأقلامهم نواحى جديدة فى شخصية عمر ، وحددوا معالمها ببراعتهم البارعة ، الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل ، الذى أصدر كتابه عن الخليفة الزاهد عمر بن عبد العزيز ، ودفع به إلى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، حيث أخرجه فى ٢٣٨ صفحة من القطع المتوسط .

وقد مهد الكاتب لبحثه بمقدمة ذكر فيها أن عمر بن عبد العزيز بلغ حظه فى التاريخ — بمسلكه وعدله — أكثر مما بلغ القادرون والأبطال الفاتحون ، فاهتم بالحديث عنه كل معلم وأديب وكاتب ومحدث وقاض وحاكم ، كل من وجهته التى يريدها ، واتخذوا منه قدوة وأسوة ، ولم يسبقه فى هذا الشأن غير جده الفاروق عمر بن الخطاب ، ثم أشار إلى ما كتبه ابن عبد الحكم وابن الجوزى فى سيرة عمر ابن عبد العزيز ، وأن كتابه جاء تنقيحاً لما كتبه هذان المؤرخان ، غير أنه التزم فيه منهج البحث الجديد ، وخالف فيه طريقتهما ، وإن كان لم يخرج عنهما فى جوهر البحث والتفصيل . ثم أشاد بمكانة عمر ، ورضا الناس عنه وعن حكمه ، مستشهداً بأقوال الإمام الباقر ، وفاطمة بنت الحسين ، والحسن البصرى ، وأحمد بن حنبل ، وأورد خبراً طريفاً يدل على مكانة عمر فى نفوس العامة من الناس ، فحدث : أن رجلا جاء إلى هشام بن عبد الملك فى خلافته ، فقال له : يا أمير المؤمنين ، إن عبد الملك أقطع جدى قطيعة ، فأقرها الوليد وسليمان ، حتى إذا استخلف عمر — رحمه الله — نزعها . فقال له هشام : أعد مقالتك ، فقال وأعاد قوله : « حتى استخلف عمر — رحمه الله — نزعها ، وترحم عليه ، ولم يترحم على من أقر له القطيعة ، فقال هشام : والله إن فيك لعجباً ! ! إنك تذكر من أقطع جدك القطيعة ومن أقرها فلا تترحم عليه ، وتذكر من نزعها فتترحم ، وإنا قد أمضنا ما صنع عمر رحمه الله .

بقلم محمود الهجرسي

ثم جعل كتابه ثمانية أبواب ، تكلم فى الباب الأول عن عمر بن الخطاب — وهو جد عمر بن عبد العزيز لأمه — ليبين أثر الوراثة فى أخلاق عمر ابن عبد العزيز ، وذكر طرفاً من شدة عمر بن الخطاب وحزمه ، وما كان فى طبعه من حدة ، وكيف تدلى هذا العرق والميراث من عمر بن الخطاب إلى أولاده فانحرفت أمزجتهم إلى الحدة ، وتطبعوا بما ورثوه عن أبيهم من هبجة إلى الخير والعدل فى حماسة واندفاع . وكان من أولاده عاصم بن عمر ، أمضى حياته مجاهداً فاتحاً فى جند إفريقية تحت قيادة عبدالله بن أبى سرح ، ثم عاد إلى المدينة يروى الأحاديث وأخبار الناس ويحتل مكانه من الفقه والشرف والسيادة ، وكان أبوه قد زوجه إلى فتاة من بنى هلال ، أعجب بها عمر وهو يعس فى حواشى المدينة ليلا مع مولاه أسلم ، فسمع حواراً يدور بين الفتاة وأمها ملأه بها إعجاباً ، كانت الأم تقول لفتاتها : قومى إلى اللبن فامذقيه بالماء ، فقالت الفتاة : أو ما علمت بما كان من عزمة أمير المؤمنين اليوم ، قالت المرأة : وما كان من عزمته ، قالت : إنه أمر مناديه فنادى ألا يشاب اللبن بالماء ، قالت المرأة : قومى إلى اللبن فامذقيه ، فانك بموضع لا يراك عمر ولا مناديه . فقالت الصبية : ما كنت لأطيعه فى الملأ وأعصيه فى الخلاء ، فطارت المقالة إلى سمع عمر ، وطلب إلى مولاه أسلم أن يعلم الباب ويعرف الموضع ، فلما أصبح قال يا أسلم : امض إلى

ذلك الموضع وائتنى بخبر المرأتين ، قال أسلم : فأتيت الموضع فنظرت ، فاذا الفتاة أيم لا بعل لها ، وإذا تيك أمها ، وليس لها رجل ، وكانت امرأة من بنى هلال . فدعا عمر ولده جميعاً ، وقال : هل فيكم من يحتاج إلى امرأة أزوجه ، ولو كان بأبيكم ميل ما سبقه أحد منكم إلى هذه الجارية ، فقال عاصم ابنه : يا أبت إنه لا زوجة لى فزوجنى ، فقال له : اذهب يا بنى فتزوجها فما أحراها أن تأتى بفارس يسود العرب . ولكن الهلالية لم تنجب فارساً كما كان يتمنى عمر ، ولكن أنجبت أنثى أسموها « أم عاصم » ، وشبت أم عاصم كبقية أفراد بيت عمر متقشفة زاهدة ، تروى الأحاديث عن أبيها وجدها ، ثم زفت إلى عبد العزيز بن مروان ، وكان من فروع بنى أمية التى طابت ومالت عن السرف ، ورغبت فى القصد ، وكان أميراً على مصر من قبل أخيه عبد الملك بن مروان ، واشتهر بالجود والكرم ، وعرف بالورع والترفع عن الحرام ، وقد ولدت له أم عاصم أبا بكر وعمر ومحمداً وعاصما ، واجتمعت فى عمر صفات أمه من التقوى وحب المروءة والميل إلى الانصاف ، وورث عنها حدتها وحماستها ولسنها وقصدها فى الكلام ، كما ورث عن أبيه ذوقه الرفيع وإدراكه الدقيق . وفيما كانت أم عاصم فى زورة لأهلها بالمدينة مع ولدها عمر رغب إليها عمها عبدالله بن عمر أن تعود إلى مصر وحدها ، وتترك ابنها بالمدينة لينشأ ويعلم ، لأنه كان قريباً من قلوب آل الخطاب لشدة شبهه بأبيهم عمر ، فنزلت على رغبة عمها ، وقد سر زوجها ابقاء ابنه بالمدينة فى رعاية آل الخطاب ، وكان بنو أمية يتوددون لآل الخطاب ، ويرجون رضاهم ، عسى أن يؤثر ذلك فى أهل المدينة فيرضوا عنهم لمكان آل الخطاب فيهم ، ورأى عبد العزيز من فوره أن يوظف لابنه من يخدمه ويعلمه هناك ، ثم أسرع فكتب بما علم وعمل إلى أخيه الخليفة بدمشق ، فانطلقت نفس عبد الملك ، وفرح لاتصال حبله بآل الخطاب ، وأجرى على ابن أخيه فى كل شهر من مال الفىء ألف دينار .

وكانت حياة عمر بن عبد العزيز فى المدينة إغراقاً فى الترف ، وإسرافاً فى النعيم ، ولجت به نعمة أعمامه وحنان أخواله فملأته كبراً وتيهاً ، فمشى فى الأرض مزهواً مختالا ، تتمايل أعطافه عجباً ، حتى انفرد بمشية خاصة عرف بها بين أبناء السادة من أهل المدينة ، وقد ساعده فى زهوه وخيلائه جماله المرموق إذ كان أبيض جميلا حسن اللون ، دقيق الوجه ، ممتلىء الجسم ، ريان لا يصرف الرائى عنه بصره إذا رآه ، وكان يتدهن بالطيب فتنم رائحته عليه إذا سار ، ويضمخ ثيابه بالعنبر ، ويرخى شعره ويرجله ، ويتحلى بأثمن الجواهر ، ويرتدى أغلى الثياب ، حتى كاد يجعل ماله كله — على كثرته — فى زينة الأثواب ثم لا يقنع ، حتى قال : لقد خفت أن يعجز رزقى عن كسوتى ، وما لبست ثوباً قط فرآه الناس على إلا خيل لى أنه قد بلى . ثم أحاط نفسه بمظاهر التكبر والترف الأموى ، فاذا سار لم يسر إلا فى جماعة من غلمانه وعبدانه ، وإذا دخل طرف إزاره الثمين فى نعله جذب الإزار فشقه ، ولا ينحنى على نعله فيخلصها لينطلق الإزار ، وإذا

سقط أحد شقى ردائه عن منكبه تكبر أن يرفعه ، وإذا انقطعت نعله لم يعرج عليها ، فاذا لحقه بها أحد من غلمانه عنفه وردها ، وقد كانت تنتابه أحياناً تلك الحدة التى ورثها عن أمه ، فتدوى فى أعماقه ، وكأنما ثارت فى دمائه حدة جده عمر بن الخطاب ، وكثيراً ما جرته هذه الحدة إلى الزلل ، حتى خافه عبيده منها مخافة شديدة فأولوه طاعة عمياء . وقد حظى عمر دون سائر اخوته بحب آل الخطاب وأفردوه بالتقدم لشبهه بأبيهم كما سبق ، ولأنهم رأوا فيه مخايل أمل يكاد يتحقق تأويلا لرؤيا كان رآها أبوهم عمر بن الخطاب : فقد صحا عمر من نومه يوماً وهو يقول : من هذا الذى يكون أشبح من ولدى ، ويسير بسيرتى ؟ لقد رأيت أن من ولدى رجلا بوجهه أثر يملأ الأرض عدلا ، وقد تعجب عمر من هذه الرؤيا لأنه كان قد أصر على حرمان ولده جميعاً من الخلافة ، وأشفق على أهله فلم يشأ أن يحمل أحد منهم أعباءها ، فلما قص رؤياه على أهله صدقوها وانتظروا تأويلها ، وانتقلت من فم إلى فم ، وذاع ذكرها فى أولاد عمر وأنسبائهم وفى بنى أمية والناس، وانتظروا جميعاً ذلك الأشج الذى يشيع العدل فى الناس ، وبدأت الرؤيا تتحقق أولى علاماتها : فبينما كان عمر يزور والده فى حلوان اصطحب أخاً له غير شقيق ، وأتيا معاً اصطبل الخيل ، فرمحته بغلة على حين غفلة منه ، فأصابت الرمحة جبينه وشجت رأسه ، فصرخ أخوه حين رأى ذلك : الله أكبر ، هذا أشج بنى مروان الذى يملك ، وبلغ الخبر أباه ، فأخذ يمسح الدم عن وجه ابنه ، ويميل على أم عاصم — وهى فى لهفة على ولدها — ويقول : ويحك ! إنه أشج بنى مروان ، وإنه لسعيد ! ! وبدأ ذلك الحادث يثير الحسد فى نفوس أمراء بنى أمية وأولاد عبد الملك خاصة ، وكانوا ينفسون على عمر ما يلاقيه من عطف الخليفة ، وتقديمه له على جميع ولده ، حتى عاتبه فى ذلك أحد أبنائه ، فقال له : أو ما تعلم لم فعلت ذلك ؟ قال : لا ، فقال عبد الملك : إنه سيلى الخلافة ، وهو أشج بنى مروان الذى يملأ الأرض عدلا ، فمالى لا أحبه ولا أدنيه ؟ ؟

على أن أبهة عمر ومظهره لم يكن لهما كل الطغيان على جوهره وقلبه ، فظل قلبه معلقاً بآل الخطاب يترسم طريقهم ، ويرى فيهم القدوة الصالحة والمثل الكامل ، وبخاصة عبدالله بن عمر ، فقد كان عبدالله أعظم آل الخطاب بعد أبيه ، وما من أحد إلا مالت به الدنيا ومال بها ما خلا عمر وابنه عبدالله ، حتى قال عنه سعيد بن المسيب : لو شهدت لأحد أنه من أهل الجنة لشهدت لعبدالله بن عمر ، وكثيراً ما كان يقول عمر بن عبد العزيز لأمه يا أمه أحب أن أكون مثل خالى عبدالله ، فتؤفف به أمه ، وتستكثر عليه هواه . وهكذا ظلت نفس عمر تنازعه إلى الخير رغم ما فيه من كبر وخيلاء ، ولذلك نراه حين رجع إلى المدينة بعد شجته يقبل على حفظ القرآن ودراسة الحديث ، ويروى عن بعض الصحابة وأعلام التابعين ، وفتن بعبيدالله بن عتبة — وكان بحراً من بحور العلم ذا رأى وفقه وعفة ووقار — حتى كاد أن يكونه ، وشغلته صورة عبيدالله فى نومه وصحوه ، وألحت عليه فى كل خاطرة ، حتى خلقت منه حجة ثبتاحافظاً بلغ مرتبة الاجتهاد، وأقبل عليه كثير من الفقهاء يأخذون عنه ، وعاد إليه بعض الذين أخذ منهم يأخذون منه ، حتى إذا ذهب إلى الشام جعل الفقهاء من أهلها وأهل الحجاز يستفتونه فيفتيهم ، وبلغ من العلم مرتبة يقول عنها ميمون بن مهران : ظننا أنه يحتاج إلينا فاذا نحن تلاميذه . وكان عبد الملك بن مروان حريصاً على أن يصهر إلى عمر ، فزوجه من ابنته فاطمة وهو فى العشرين من عمره ، وكان عمر سعيداً بذلك ، حتى قال لعمه حين عرض عليه ابنته : وصلك الله

يا أمير المؤمنين فقد أجزلت وكفيت . وقد ورث عمر عن أبيه وأهل بيته كثيراً من القطائع ، ووهب له بنو أمية هبات كثيرة ، وضياعاً منتشرة غنية فى كل الآفاق ، ولم يتحرج عمر من قبول كل ما وهب له ، رغم علمه بما فى أكثرها من مظالم ، فقد رأى أنه رجل يوهب له ، وينزل له بعض الخلفاء عن حقوقهم فى قطائعهم ، فان كان هناك من ذنب فانما هو على غيره من آبائه وأجداده ، وقد صار لعمر من الثروة والغنى ما ليس لغيره من كثير من الأمراء ، ولما جاوز العشرين ورآه عبد الملك قد بلغ من المكانة فى العلم والاجتهاد والجاه ورفعة الشأن ما يجعله جديراً بأمرة الناس ، رأى أن ينصبه والياً على إقليم قريب صغير ، ليتعلم ويجرب ، ويزداد خبرة ودراية فولاه خناصرة ، وكان أبوه عبد العزيز قد مات ، وانتقلت ولاية العهد إلى الوليد وسليمان ، ولم يصر لأبناء عبد العزيز وراثة فى الخلافة ، فأراد عبد الملك بتولية عمر أن يمسح عنه حزنه على أبيه ، ويرضيه بعد إقصاء عرقه ، فأقام عمر والياً على خناصرة ، حتى مات عبد الملك ، واستخلف الوليد .

وفى الباب الثانى يتكلم المؤلف عن تأثر الخليفة الجديد بمحبة أبيه لعمر بن عبد العزيز ، وإعجابه بما بلغه من مكانة فى قضاء حاجات الناس وحاجات بنى أمية خاصة ، فولاه إمارة المدينة ، بعد أن خلع عنها هشام بن إسماعيل المخزومى ، وكان يهدف من وراء توليته إمارة المدينة أن يهدئ بها النفوس الثائرة ، ويرضى به القلوب النافرة ، بعد أن لقى أهل المدينة من الأمير السابق كل بلاء وعنت وبخاصة أهل البيت . ورأى عمر أن يبدأ حكمه بالشورى لئلا يقع عليه مسئولية أمر ليس لأهل المدينة فيه رأى ، وكانت المدينة تمتلىء بأهل العلم والزهد والوعظ من أعلام التابعين ، فتخير من هؤلاء أبعدهم صيتاً فى العلم والفقه والورع ، وضمهم إلى مجلسه ، وأخبرهم بما رأى ، وأنه إنما دعاهم لأمر يؤجرون عليه ، وليكونوا أعوانه على الحق ، وأنه لن يقطع فى أمر إلا برأيهم جميعاً ، فخرجوا من عنده وهم يجزونه خيراً ، على أن عمر لم يلزم نفسه بهذه المشورة ، فانحرف عن طريقتهم فى خاصة نفسه ، ولم يجعل وقته كله خالصاً للعلم والجلوس إلى هؤلاء الفقهاء ، وإنما راح يفتن برواية الشعر وسماع الغزل والغناء وصناعة الألحان ، وأخذ يطرب لسماع الألحان طرباً يستخفه حتى يخرج به إلى حد التصفيق بيديه ورجليه ، ثم بالغ فغنى بعض الأصوات ، وكان ندى الصوت حسن التطريب ، وأوسع فى مجلسه للشعراء ينشدونه ما قالوه فى الخمر والغزل ، وأجزل لهم العطاء ، وكان كلما حاول أحد الفقهاء أن يغمزه فى خاصة نفسه ثارت به حدته ، وألزمه الرأى عند المشورة فقط ، وفيما يتصل بمظالم الناس ، أما فيما عدا ذلك فهو الأمير الذى تهتز أعطافه تيهاً ، ويرفل فى أغلى الأزر ، ويتطيب بخالص الطيب ، حتى نسى الناس اسمه ، وعرف فيما بينهم باسم الأمير ، لولا أن نبهه مولاه مزاحم إلى ما فى هذا اللقب من غرور ، وأيقظ فيه جوانب الخير ، فصار يضيق بلقب الأمـــير .

وجاء أمر الوليد إلى عمر بأن يوسع مسجد المدينة ، ويدخل فيه حجرات الزوجات بالمسجد ،

وكان عبد الملك قد حاول ذلك من قبل ، فضج أهل المدينة وفزعوا ، وعارضوا رغبة عبد الملك ، ولكن عمر استطاع أن ينفذ أمر الوليد لمكانته من أهل المدينة ومن آل الخطاب ، ثم أخذ يمهد الطرق ويحفر الآبار وينشئ الفنادق والخانات على طريق الحج تنفيذاً لأمر الوليد ، ولما تم له ذلك جوزى من الوليد بأن جعله عاملا على مكة وعلى الطائف مع إمرة المدينة ، ثم عقدت له سنة تسعين راية الإمارة على كل أنحاء الحجاز ، ولما حج الوليد فى السنة التالية تلقاه عمر فى موكب عظيم من خاصة أهل المدينة وكبرائها ، فترجلوا فى حضرة الوليد ودعاهم رجلا رجلا فسلموا عليه ، ثم قصد المسجد ينظر فى بنائه وما استحدث فيه ، وكان المسجد قد أخلى قبل أن يصل إليه ، ولبى الناس جميعاً أمر عمر فى مغادرة المسجد إلا سعيد بن المسيب ، فانه أبى أن يمتثل للأمر ، وقال : لا أقوم حتى يأتى الوقت الذى أقوم فيه ، وحانت من الوليد التفاتة فرأى سعيداً جالساً عند القبلة ، وبلغت الحيرة بعمر مبلغها فجعل يعدل بالوليد فى ناحية المسجد لئلا يراه ، ولكن الوليد قال : من هذا الشيخ ، أهو سعيد ؟ ؟ فقال عمر نعم ولكنه شاخ وضعف بصره ، ولو علم بمكانك لقام وسلم عليك ، فقال الوليد : قد علمنا بحاله ونحن نأتيه ، فدار المسجد ثم جاءه ، فقال : كيف أنت أيها الشيخ ؟ فوالله ما تحرك سعيد ، وقال : بخير والحمد لله ، فكيف أمير المؤمنين وكيف حاله ؟ فانصرف الوليد وهو يقول : هذا بقية الناس ، وكان أشد ما أحرج عمر من لقاء الوليد بسعيد هو موقف الأخير عند أخذ عبد الملك البيعة لولديه الوليد ثم سليمان ، حيث أبى سعيد أن يعطى البيعة ، رغم ما ناله من التعذيب على يد هشام بن إسماعيل والى المدينة ، ومع كل الهبات التى فرقها الوليد فى سادات أهل المدينة ، والأعطيات التى غمرهم بها لم يغب عنه ما تكنه نفوس أهل المدينة له ولأهل بيته من بغض مكتوم ، وبخاصة هؤلاء الفقراء الذين لم يأخذوا من أعطياته شيئاً ، فاشتعل لهب الغضب فى المدينة ، وفتحت أبوابها تتلقى هؤلاء الفارين من تعذيب الحجاج بالعراق ، واندفع عمر فى تيار النفوس وغضب معها ، فتغاضى عن الوافدين ، ثم مد يده إليهم بالإحسان ، ثم بكى لهم وانحنى عليهم ، وكتب إلى الوليد يخبره بظلم الحجاج ، وسفكه للدماء ، وخوفه عواقب ما يفعله بأهل العراق ، وينصح له . . وترامى إلى الحجاج خبر ذلك ، فمشى بالوقيعة بين عمر والخليفة ، وأخذ يدس له ، ويحرض عليه ، ويقول للخليفة : إن كثيراً من مراق أهل العراق قد جلوا عنه ، ولجئوا إلى المدينة ومكة ، واحتموا بأميرها ، وإن ذلك وهن وضعف ، وأفلحت وقيعة الحجاج ، وتجلى غضب الخليفة فى تعيين الحجاج أميراً للحج فى العام التالى ، وطلب إليه أن يمر بالمدينة وهو يغدو للحج ، ليضعف من شأن عمر فى نفوس أهل المدينة ، ولكن أهل المدينة هاجوا لذلك ، فكتب عمر إلى الخليفة يستعفيه من مرور الحجاج بالمدينة ، لأن نفوس أهلها تغلى ، فأمر الخليفة الحجاج أن يجاوز المدينة فى طريقه ، ويسلك إلى مكة من طريق أخرى . وهكذا ساءت العلاقة بين عمر والخليفة ، وحاول بعد ذلك أن يستميل إليه الوليد ، فأمعن فى تنفيذ أوامره فى شدة وقسوة علّه يظفر برضاه ، وركبت عمر حدته التى ورثها عن آل الخطاب فمضى إلى نهاية الشوط فى تعذيب من يأمره الوليد بتعذيبهم حتى الموت ، وضرب خبيبا مائة سوط حتى مات ، وهو من علماء المدينة وفقهائها ، وأكبر أولاد عبدالله ابن الزبير ، ولكن موت خبيب وغضب أهل المدينة أيقظ فى نفس عمر كثيراً من الندم والجزع ، ولم يجده ما صنع فى استرضاء الوليد ، فجاء الأمر

بعزله عن الحجاز ، وتولية عثمان بن حيان المرى بناء على مشورة الحجاج ، فأخذ عثمان يتعقب العراقيين فى الحجاز ، وينكل بمن يأويهم ، ويعيدهم إلى بلادهم .

ثم ينتقل المؤلف إلى الباب الثالث ، فيصف لنا كيف خرج عمر بليل يتخفى عن أعين الناس الذين استقبلوه فى موكبه ذى الثلاثين بعيراً حين دخل المدينة والياً ، ولم يكن برفقته إلا مولاه مزاحم ، وقصد إلى داره فى ضيعة له بالسويداء ، يستعرض كل ما مر به ، وطافت بذكرياته وصية أبيه حين قال له : اتق الله وأحسن تدبير مالك ، فانه لا مال لمن لا تدبير له ، وارفق بمن تعامله لأنه لا عيش لمن لا رفق له ، وتجوز فى شهواتك فانه لا عقل لمن لا يغلب هواه ، ثم رجع إلى نفسه فر ها كالآلة القديمة الصدئة ، التى ران عليها الصدأ ، من كثرة ما أمعنت فى السرف واللهو والبذخ ، ورأى كيف بدد ماله فى الثياب والطيب : وكيف مالأ الوليد فأمعن فى القسوة على أهل المدينة حتى قتل خبيبا دون أن يظفر برضا الوليد ، وكيف أمعن فى شهواته فغنى وطرب ، وصفق وتمرغ ، ومد بصره فى أرجاء الدولة الإسلامية فرأى الظلم تتأجج ناره فى كل مكان ، والجور يملأ الأرض من حوله ، فتيقظت نفسه الحيرة بين جنبيه ، وفزعت من هذه الرؤى ، وابتدأ يندم على ما فعل ، ويأخذ نفسه بالعفة والاعتدال ، ويكسر من حدتها ، ويضيق بالمظالم التى تلطخ وجه الأرض ، وتهيأت نفسه للعدالة والرحمة ، وعافت المظاهر ، ورغبت فى الزهد والتقشف ، وود لو تحققت رؤيا جده عمر بن الخطاب ليخرج من كل ما يملك وما يلبس ، ويعيد إلى النفوس الثقة بالحكم ، وكذلك كان مقتل خبيب ابن عبدالله وعزله عن المدينة نعمة نزعت عنه ثوب الفتنة .

عكف عمر على التفقه فى الدين ورواية الحديث حين استوت لديه إرادة الخير ، وعزم على أن يقتحم على الوليد مجلسه فى دمشق ، يعظه وينصحه ، ويرغمه على استماع النصيحة ، لأنه يملك كل ما يؤهله لهذا الموقف ، فقد بلغ إذ ذاك مرتبة الاجتهاد ، وأحاط به علماء الشام يتلقون عنه ويستفتونه ، فقربه الوليد مرغماً وجلس عمر فى مجلسه للرأى والفتيا ، وكان عمر يعنف عليه فى النصح ويكشف له سوءات عماله بالأقاليم ، حتى إذا رأى الوليد ذات يوم أن يخلع أخاه سليمان من ولاية العهد ويجعلها فى أولاده ، صرخ عمر فى وجهه حين استشاره فى ذلك : إنا بايعنا لكما فى عقدة واحدة ، فكيف نخلعه ونتركك ، فاشتدت الجفوة بينهما ، ورد عمر على الوليد بما أغضبه ، فأمر بحبسه ثلاثة أيام لا يدخل عليه أحد ، وأصابه من الحبس وجع شديد .

ولم يمض غير قليل حتى مات الوليد بالرملة ، وولى الخلافة سليمان ، فطارت الفرحة بعمر ، ووقف يوم وفاة الوليد يأخذ البيعة بنفسه لسليمان ، وكان سليمان ألين عريكة ، وأسمع للنصح ، وأسد فى الرأى ، فضم إليه عمر يستشيره ويستوزره ، وصارت له عنده منزلة وخاصة دون جميع بنى مروان ، وكان سليمان نهماً أكولا لا يشبع ، وكان

حتفه فى نهمه ، فأصابته التخمة فمرض مرض الموت على فجأة وهو بعسكره عند مرج دابق ، ولما أحس سليمان بدنو أجله قال لرجاء بن حيوة الكندى : إنه منذ مات ابنى أيوب لم أجد بعده من يصلح للخلافة من أولادى لأنهم صبيان ، والخلافة لا يليها الصبيان ، ثم قال : يا رجاء ، أشر على فيمن أعهد إليه من بعدى ، وكيف ترى فى عمر بن العزيز ؟ فقال رجاء : أعلمه والله فاضلا براً مسلما ، قال سليمان : هو والله على ذلك ، ولكن كيف ببنى عبد الملك ؟ ولئن وليته ولم أول أحداً منهم لتكونن فتنة ، ولا يتركونه أبداً يلى عليهم إلا أن أجعل أحدهم بعده ، فاجعل بعده يزيد بن عبد الملك فقال رجاء : اكتب العهد واختمه ، واطلب البيعة لمن فيه وهو مختوم ، فتناول سليمان بيده القلم والصحيفة وكتب بيده وخطه عهده لعمر ، وليزيد من بعده ، ثم ختمه وطواه ، ودعا بأهل بيته من الأمراء وأهل البيعة فطلب إليهم أن يبايعوا لمن فى العهد المطوى المختوم ، فبايعوا وأسلمه لرجاء ، وقد حاول عمر أن يقف من رجاء على سر البيعة ، لأنه خشى أن يكون سليمان قد أسند إليه من هذا الأمر شيئاً ، فيستعفيه قبل أن تأتى حال لا يقدر فيها على ذلك ، فأبى رجاء أن يفضى إلى عمر بما فى العهد .

وفى الباب الرابع يعرض المؤلف لوفاة سليمان ، وكيف أخفى رجاء موته حتى خرج إلى مسجد دابق ومن حوله الحرس ، وجمع إليه أمراء بنى مروان وأهل البيعة وأخرج لهم العهد ، وقال لهم : بايعوا لمن فيه ، فقالوا : قد بايعنا مرة ، فقال : بايعوا للذى فى هذا الكتاب ولا تختلفوا فيطمع فيكم ، فبايعوا رجلا رجلا . فلما فرغ وقد أحكم أمره قال لهم : أعظم الله أجركم فى أمير المؤمنين ، ثم فض الكتاب وقرأه ، ولما بلغ ذكر عمر كادت الصعقة تأخذ بنى مروان ، وهاج هشام بن عبد الملك ، وهاج بعض الأمراء لولا أن أحاطت بهم سيوف الحراس وحملوهم على الإذعان للبيعة ، وكان عمر يجلس فى نهاية المسجد يسترجع لما وقع فيه ويقول : والله إن هذا الأمر ما سألته قط فى سر ولا علانية ، فمشى إليه رجاء مسلماً بالخلافة ، وساعده على النهوض إلى المنبر وقدماه لا تستطيعان حمله ، فجلس طويلا لا يتكلم والناس على لهفة ينتظرون ما يقول ، ثم وقف وقال : أيها الناس ، إنى قد ابتليت بهذا الأمر من غير رأى كان منى فيه ، ولا طلبة له ، ولا مشورة من المسلمين ، وإنى قد خلعت ما فى أعناقكم من بيعتى ، فاختاروا لأنفسكم . . . فدهش اناس وكادوا يضطربون ، ثم صاحوا جميعاً فى صوت واحد . قد اخترناك ورضينا بك . . ولما هدأت الأصوات استأنف كلامه داعياً ومحذراً ثم قال : أيها الناس : أطيعونى ما أطعت الله ، فاذا عصيته فلا طاعة لى عليكم . وبعد أن استقر الأمر لعمر دار حول نفسه كما تدور العاصفة ، فاقتلع جذور الباطل ، وطمس معالم الغرور ، وانتوى أن ينفى المال المجموع ، ويضيع العقار الموروث ، ويبدد القطائع الموهوبة لبرد كل هذا على أصحابه ، بعد أن يرفع عنه يد الأمراء الذين انتهبوه ظلماً وعدواناً ، وبدأ يرسى قواعد العدل ويرد هيبة الحق ويزهد فى مظاهر الملك ومتاع الحياة ، فألغى مواكب الخلافة وهدم السرادقات المنصوبة والحجر المضروبة ، وسرح الفرسان الذين يحيطون بموكب الخليفة ، ورد الخيل والبراذين والفرش والرياش إلى بيت المال ، ونزع عن جسمه الثياب الغالية ، وغسل عنه الطيب ، واكتفى بكساء بثمانية دراهم ، وأمر الحجام بازالة شعره ، وطلب إلى مزاحم أن يبيع كل ما عنده من متاع ومركب ولباس وعطر ، فبلغ قيمة ذلك ثلاثة وعشرين ألف دينار ، ردها كلها إلى بيت المال . وكما طبق قواعد الزهد على نفسه حتى حال لونه

وتغير أخذ يطبق ذلك على بيته وأولاده ، فأخذ جواهر زوجه فاطمة وحليها وأودع كل ذلك بيت المال ، وضيق عليها وعلى أولاده فى الطعام والملبس كما ضيق على نفسه ، حتى طبعهم جميعاً بالزهد والورع ، وسرح جواريه وردهن جميعاً إلى أهلهن ، ثم انقطع عن الناس ثلاث ليال اضطرب لها وجوه بنى مروان وبنى أمية وأشراف الجند ، ووقفوا ببابه ينظرون ما يخرج عليهم منه ، أخذ يراجع فيها سجلات قطائعه وقطائع الأمراء وعهود عطاياهم ، والأموال التى تجرى عليهم ، يساعده فى ذلك مولاه مزاحم ، وبعد أن اجتمعت لديهما السجلات والكتب خرج عمر إلى المسجد فصعد المنبر وقال : أما بعد فان هؤلاء أعطونا عطايا ما كان لنا أن نأخذها ، وما كان ينبغى لهم أن يعطوناها ، وإنى قد رأيت ذلك ليس على فيه دون الله محاسب ، وإنى قد بدأت بنفسى وأهل بيتى ، اقرأ يا مزاحم ، فجعل مزاحم يقرأ السجلات والعهود ويعطيها لعمر فيقطعها ، ثم أمر برد كل ما لم يعثر له على سجل إلى بيت المال ، ونادى أن ليس لأحد مال إلا بما فى كتاب الله ، وخرج من كل ما يملك فرده إلى بيت المال ما عدا عيناً استبقاها بالسويداء لنفقة بيته وأهله ، ثم قال للأمراء : أدوا ما فى أيديكم من حقوق الناس ولا تلجئونى إلى ما أكره ، فأحملكم على ما تكرهون ، فقال هشام بن عبد الملك : والله لا نخرج من أموالنا التى صارت إلينا من آبائنا ، فنكفر آباءنا ونفقر أبناءنا حتى تزايل رءوسنا أجسادنا ، وغلت ثائرة الأمراء فأرجفوا به ، ولكنه ردهم رداً عنيفاً حتى خضعوا واستسلموا ، ثم قام بعد ذلك بعملية تطهير كبرى فعزل الولاة الظالمين وأصحاب المناصب الذين علقت بأعمالهم الشوائب ، ومضى فى طريق العدالة لا يلوى على شىء .

وفى الباب الخامس يتعرض المؤلف لسيرة عبد الملك بن عمر ، وشدة ورعه وزهده ، وكيف كان نصحه لأبيه من العوامل التى أوضحت لعمر طريق العدالة ، وحملته على أن يجهد نفسه فى رد المظالم إلى أصحابها ، حتى بات لا يبرم أمراً دون مشورة ولده عبد الملك ، ثم كيف افتقده فى ريعان الشباب ،وما ركبه من الحزن والغم بفقده . ويكشف لنا المؤلف عن بطانة عمر التى أحاط بها نفسه ، وكيف اختارهم من جلة العلماء والزهاد ، وكيف أوسع صدره لوعظهم وإرشادهم ، ثم يبين لنا سياسة

جولة بين الكتب

ماهية الاشتراكية البريطانية
تأليف : هارولد ويلسون
ترجمة وإعداد : لجنة كتب سياسية
الناشر : الدار القومية — كتب سياسية — ١٢٣ ص ١٧ × ٢٤
ث ٢٠ قرشاً

يعطينا الكتاب تعريفاً لماهية الاشتراكية البريطانية ، ومركز بريطانيا فى الستينات ، وموقف العمال من الديناميكية الاقتصادية والثورة العلمية ، ثم مركز بريطانيا فى الاقتصاد العالمى ومن الشئون العالمية ، والفصلان الأخيران يتناولان قضية الفقر فى العالم وما يترتب على حلها من حريات أعظم .

عمر فى اختيار عماله وولاته ، وكيف كان يختبرهم ويراقبهم ، ويأمرهم بتحرى العدل والرفق بالرعية ، ولم ينس المؤلف موقف الشعر من خلافة عمر ، وكيف كان يدور فى مدارات الزهد والصدق والورع ، فلا يلقى بسمعه إلا لأعف الشعر وأصدقه.

ويكاد يكون الباب السادس سرداً لبعض الحوادث والقصص التى تدل على عدل عمر وحفاظه على بيت المال ، ورفقه بالرعية ورحمته بالضعفاء ، وموقفه من الخوارج والحرورية ، وكيف استطاع أن يمتلك قلوبهم ، ويهدئ ثائرتهم ، كما استطاع أن يمسح على قلوب أهل الذمة ، فجلى بذلك سياسته فى مختلف النواحى .

ويتكلم المؤلف فى الباب السابع عن موقف عمر من أصحاب الدعوات المختلفة ، وموقفه من الفتوحات الإسلامية ، وكيف اتهم عمر بالخطأ حين رد الجيوش الإسلامية من الثغور ، فعطل الفتوح التى كانت توشك أن تخترق أوربا ، وعلل هذه السياسة التى كانت تخالف سياسة بنى أمية فى الفتوح ، بأن عمر رأى أن الفتوح ارتدت كلها تطلب الغنى والثروة ، والسبايا والعبيد ، ولم يربح منها إلا الأمراء والولاة والقادة ، وكانت تثقل كاهل الدولة فوق ذلك ، ورأى عمر أن الإسلام لا يدخل الأرض المفتوحة إلا قلقاً غير معروف ، فرأى أن النطاق الضيق الحصين أفضل للإسلام من النطاق الفسيح المحوط بأضعف الثغور ، فعمل على رد الجنود من الآفاق إلا ما كان منها فى معركة يخوضها ، ثم تكلم المؤلف بعد ذلك عن بدعة معاوية التى ابتدعها بسب على على المنابر ، وتابعه عليها خلفاء بنى أمية ، فجاء عمر فأبطلها ، وعمل على ترضية بنى هاشم ، ومسح جروحهم وآلامهم .

وفى الفصل الأخير يتكلم المؤلف عن مرض عمر بن عبد العزيز بدير سمعان ، وكيف كان يرتجف من ذكر الموت طول حياته ، ويشتد من أجل ذلك بكاؤه ، ولكن مصائب المنايا التى شهدها زادت نفسه إيماناً بالموت ، وحباً فيه وإصراراً على طلبه ، وكان عمر قبل أن ينزل بدير سمعان فى زورة له إلى الشمال ، فلما تحركت به العلة من سم دسه عليه يزيد بن عبد الملك نزل بهذا الدير يستجم ، ولم يلبث الداء أن فشا فيه ، ولما أحس بدنو الأجل اشترى من صاحب الدير موضع قبره ، وأوصى بأن يدفن فيه ، ولم يكن حول سريره حين حم القضاء إلا زوجه فاطمة بنت عبد الملك ومسلمة أخوها ، ووصيف له يقال له مرثد ، وهكذا مات عمر بن عبد العزيز عن أربعين سنة كاملة ، ومكث فى الخلافة سنتين وأشهراً قليلة .

والكتاب فى جملته مكتوب بهذا الأسلوب البارع ، الذى تأنق فيه كاتبه ، والذى عرضنا عليك بعض نماذجه فى تلخيصنا للكتاب ، ولولا حب الأستاذ عبد العزيز لاستخدام بعض الألفاظ الغريبة ، وما يتراوح بين أسلوبه الموسيقى من بعض عبارات القدماء وحرصه عليها لكان فنه الكتابى إعجازاً من الاعجاز :

محمود المجرسى

تغريد

شعر : محمود شعبان
الناشر : المؤلف
١٢٤ ص ١٧ × ٢٠ ث ٣٥ قرشاً

الطابع العام لهذا الديوان غنائى صارخ ، والقصائد التى يضمها عاطفية ، يحافظ الشاعر فيها على عمود الشعر التقليدى . من هذه القصائد تغريد وظمأ الحب وأغنية البلبل والغدير وأنغام حائرة وغربة الروح.

جغرافية الموارد والإنتاج

بقلم
سمير
دسوقي

منذ سنوات قليلة بدأ الاهتمام بالدراسات الجغرافية الاقتصادية بصفة عامة والموارد الاقتصادية بصفة خاصة لأسباب أهمها إدراكنا أن أعظم المشكلات العالمية ما هي إلا مشكلات اقتصادية جغرافية ، وارتباط أجزاء العالم المختلفة ببعضها ارتباطاً وثيقاً ، بالإضافة إلى الزيادة المضطردة فى عدد سكان العالم وأخذ كثير من الدول بمبدأ التخصص فى الإنتاج .

وقد ظهر أخيراً فى جزأين كتاب جغرافية الموارد والإنتاج للدكتورين محمد فاتح عقيل وفؤاد الصكار . وهو أول كتاب يتناول تفسير — لا وصف — توزيع مظاهر النشاط الاقتصادى فحسب ودراسة العوامل التى أثرت فى نظم التوزيعات الاقتصادية والتى لا تزال تؤثر فيها وتعمل على تعديلها ولتحل محل الدراسات الجغرافية الاقتصادية التى كتبت على أساس إقليمى .

والجزء الأول من الكتاب يتناول القواعد العامة للإنتاج الاقتصادى ومعظم الحرف الإنتاجية الأولية.

أما الجزء الثانى فيتناول حرفتى التعدين والصناعة .

ولعل الجزء الأول هو أهم الجزأين وخاصة الفصول الثلاثة الأولى منه . فالفصل الأول يتناول بالدراسة أهمية الجغرافيا الاقتصادية وميدانها وعلاقتها بالموارد والإنتاج وفروع الدراسات الطبيعية والإنسانية . ويعرف المؤلفان الجغرافيا الاقتصادية بأنها فرع من فروع الدراسات الجغرافية البشرية وأنها تعالج المشاكل المتعلقة بتوزيع ظاهرات النشاط الاقتصادى على سطح الأرض وعلاقتها ببيئاتها الطبيعية . وهى تعنى بدراسة الحرف الإنتاجية الرئيسية كصيد البحر والبر والرعى وقطع الأخشاب والتعدين والصناعة والنقل والتجارة ، وهى تعمل على تفسير إنتاج الغلات والسلع فى أقاليم معينة ولماذا تشتهر بعض الجهات باستيراد واستهلاك سلع خاصة ودراسة موارد الثروة الاقتصادية الطبيعية والبشرية من حيث إنتاجها وتوزيعها واستهلاكها مع العناية بتحليل وتعليل نظم التوزيع المختلفة ودراسة العوامل التى تؤثر فيها من مناخ وتربة ووسائل وطرق نقل



وأيدى عاملة . . . إلخ . وهى تهدف إلى حصر موارد الثروة المختلفة وتوزيعها فى مناطق العالم المختلفة وتوضيح طرق الإفادة منها واستغلالها استغلالا صحيحاً كاملا والعوامل الطبيعية والبشرية التى تؤثر فى إنتاجها وتوزيعها والتى تختلف من جهة لأخرى .

على أن مدى وضوح العلاقة بين النشاط الاقتصادى والبيئة الطبيعية يختلف باختلاف طبيعة هذا النشاط وتجربة الإنسان واتساع أفقه . فالفلاح يعرف تماماً مدى ارتباط حياته الاقتصادية بالبيئة التى يعيش فيها ، ويعرف أيضاً أهمية موقع أرضه بالنسبة للأسواق وطرق النقل المختلفة . ولكننا نجد أن المستهلك العادى لا يهتم كثيراً بمصدر المنتجات التى يستهلكها ، أى أن الأهمية الاقتصادية للعلاقة بين الإنسان وبيئته تكون عادة خفية على المستهلك العادى . ولكن رجال الأعمال والمشتغلون بالمسائل الاقتصادية يعرفون تماماً مدى العلاقات بين النشاط الاقتصادى والبيئة الطبيعية ، وأبرز ما يهمهم هو أثر البيئة والموقع على أسعار التكلفة وعلى قيمة المنتجات وأسعار السلع المتبادلة .

نخرج من هذا بأن الجغرافيا الاقتصادية هى العلم الذى يبحث فى أوجه النشاط البشرى المنصرفة نحو إنتاج وتوزيع واستهلاك موارد الثروة الاقتصادية وعلاقة ذلك بالمكان .

ويمكن القول بأن الجغرافيا الاقتصادية من أكثر العلوم حيوية ، فهى علم ديناميكى ومعلوماتها فى تغير مستمر . ولذا يجب أن نكون متيقظين لكل تغيير اقتصادى يطرأ على العالم أو أقاليمه المختلفة كوجود قيود العملات أو تغير فى تكلفة العمل أو اختراع آلات جديدة . . إلخ .

وليس هذا التغير قاصراً على النواحى البشرية فحسب ، بل إن البيئة الطبيعية ذاتها قد يعتريها التغير من وقت لآخر ، فتتغير بعض أوجه النشاط البشرى تبعاً لذلك . ومن هذا القبيل التقلبات المناخية وتغيرات الطقس التى قد يكون لها آثاراً بعيدة المدى علـى النباتات والإنتاج الاقتصادى فى إقليم ما . فنوبات الصقيع مثلا قد تهلك محاصيل بأكملها كما حدث لمحصول الزيتون فى سوريا سنة ١٩٥٠ ، ونجد أن الإنسان فى الأدوار الغزيرة المطر نوعاً كان ينقل جهوده ونشاطه إلى أقاليم الحشائش شبه الجافة ويحرثها وينجح فى زراعتها بالحبوب كما يحدث حالياً فى بعض السنوات فى الأراضى الحدية فى غرب السهول الوسطى بالولايات المتحدة وكندا وفى سيبريا — وأوكرانيا وفى فلسطين وسوريا .

كما أن الإنسان قد يعمل على تغيير البيئة ، ومن ثم تتغير علاقاته بها . فهو يتغلب على بعض العقبات الطبيعية كقيامه بتجفيف المستنقعات أو إقامة نظم الرى وشبكات الترع والمصارف فى الصحارى أو تخصيب الأراضى بالأسمدة ، وهو يحفر النفق فى الجبال ويشق القنوات وبذا يتسنى له الانتقال بسهولة

من مكان لآخر عبر الجهات الوعرة . ولكن إزالة أمثال هذه العقبات اقتضت وتقتضى جهداً كبيراً ووقتاً طويلا للتغلب عليها .

وتتغير قدرة الإنسان على استغلال موارد الأرض الطبيعية من وقت لآخر ويتغير أسلوب استغلال البيئة تبعاً لزيادة قدرات الإنسان ومهاراته ودرايته . ونتيجة لذلك تتغير بطبيعة الحال علاقات الإنسان ببيئته الطبيعية ، كما أن معدل هذا التغير يختلف من وقت لآخر ومن شعب لآخر :

ودراسة الجغرافيا الاقتصادية على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لفروع الدراسات الأخرى وللمشتغلين فى ميادين العلوم الاجتماعية والتطبيقية ، وعلى ضوئها يمكن تفسير كثير من الحقائق التاريخية كنشأة الحضارة المصرية القديمة ونمو المجتمع العربى واتصاله بالحضارات الأوربية وحضارات الشرق الأقصى . كما أنها توضح أسباب نشأة بعض المشكلات السياسية العالمية القديمة والمعاصرة ، ولا يتسنى فهم هذه المشكلات فهماً صحيحاً دون معرفة الحقائق الجغرافية الاقتصادية المتصلة بها .

أما الفصل الثانى فيتناول دراسة الموارد الاقتصادية كمقومات للإنتاج والمبادئ والقوانين الاقتصادية التى تتحكم فى الإنتاج بصفة عامة . فالموارد الاقتصادية هى دعائم القوة والثروة والأمن والرخاء ، وهى تؤثر فى حياة الإنسان تأثيراً مباشراً سواء فى السلم أو الحرب . وقد نجح الإنسان فى استغلال هذه الموارد وتسخيرها لخدمته ورفع مستوى معيشته خصوصاً خلال القرنين التاسع عشر والعشرين : وزاد الاهتمام بالموارد الاقتصادية نتيجة لما عاناه الناس من حرمان فى الحربين العالميتين الأولى والثانية ، والأزمات الاقتصادية التى جاءت فى إثرهما بالإضافة إلى نمو الشعوب والدول وازدياد عدد السكان وظهور أنظمة اقتصادية جديدة ونمو الشعور بالمسئولية الاجتماعية بين كثير من دول العالم ووضع المشروعات العالمية الصبغة لمساعدة الدول المتخلفة .

ويمكن القول بأن الموارد الاقتصادية ناتجة عن عملية تفاعل بين الإنسان الذى يبحث عن وسائل يحقق بها رغباته ويشبع بها احتياجاته وبين البيئة الطبيعية التى تحيط به . على أن الموارد الاقتصادية ليست كلها موارد طبيعية . فالإنسان بما له من قدرات ومهارات مكتسبة يعمل على التغلب على العقبات التى تعترض طريق بحثه عن الموارد ، وعلى هذا فموارد الإنسان ليست إلا نتيجة نشاطه وابتداعه ، فالفحم يوجد فى الطبيعة بكميات هائلة ، ولكن كميات الفحم التى توجد على مسافات قريبة من السطح أو يسهل للإنسان الحصول عليها لقربها من طرق النقل جد قليلة . ولولا استخدام الآلات الميكانيكية والوسائل والاختراعات الحديثة لنضب معين موارد الفحم التى يمكن الحصول عليها بسهولة منذ أمد طويل . فالعناصر إذاً متوفرة فى الطبيعة ولكن لا قيمة لبعضها بالنسبة للرجل البدائى الذى قد لا يدرك وجودها أو لا يعرف طريقة استغلالها كما لا يعرف ملايين المركبات التى يمكن أن تصنع منها .

وتعد المعرفة أعظم الموارد البشرية Knowledge is truely the mother of all other resources بل هى أم الموارد الاقتصادية جميعاً وبدونها لا يمكن أن تتم عمليات كشف الموارد واستغلالها . . وعليها تتوقف عمليات متابعة الكشف العلمى لموارد جديدة والوصول إلى طرق وأساليب إنتاج حديثة تنجح فى

استغلال الموارد القديمة التي كان يعجز الإنسان عن استغلالها من قبل .

ومن أحسن الأمثلة التي توضح كشف الإنسان للموارد الاقتصادية وخلق منفعة جديدة لها ، استغلال رواسب الحديد الضخمة في ولاية ميناس هرايس بالبرازيل والتي تعد من أعظم موارد الحديد الاحتياطي في العالم . وقد كانت هذه الموارد معروفة من قبل ، وقامت البرازيل بعدة محاولات لاستغلالها ولكن لم يبدأ استغلالها الفعلي إلا منذ حوالي ٢٠ سنة تقريباً عندما اعتمدت عليها صناعات الحديد والصلب في البرازيل . ويرجع تأخر استغلالها لفترة طويلة إلى بعدها عن طرق المواصلات الرئيسية لوجودها في الداخل على الهضبة وبعيداً عن الساحل وإلى عدم توفر الفحم الصالح لإنتاج الكوك وإلى افتقارها إلى رءوس الأموال والخبرة اللازمة . ولكن بعد أن قدمت لها الولايات المتحدة رءوس الأموال والخبرة اللازمة لهذه الصناعة ، أنشئت مصانع الصلب في البرازيل ومدت السكك الحديدية من مناطق الخامات إلى المصانع والموانى . وهكذا بعد أن كانت هذه الموارد مجرد رواسب وصخور عديمة القيمة ، أصبحت تكون المصدر الرئيسي لحديد البرازيل .

وكما أن العلم الحديث والخبرة والفنون التكنولوجية مدعمة بالرغبات والاحتياجات البشرية تخلق الموارد ومنفعتها ، فقد تدمر هذه الموارد وتحولها إلى مواد سلبية مرة أخرى .

ويبدو من ذلك أن الموارد الاقتصادية ليست ثابتة ، بل تتسع وتنكمش تبعاً لاحتياجات الإنسان ونشاطه ، وإن أهم مظاهر هذا النشاط هي التكنولوجيا والإدارة المنظمة . ولكن هناك مظاهر أخرى للنشاط البشري تفوقهما أثراً في بعض الأحيان ومن بينها السياسات الحكومية . ومن قبيل ذلك تشجيع الدولة لإنتاج بعض السلع المعينة والحد من إنتاج سلع أخرى أو اتباعها لخطط التنمية الاقتصادية المحددة بسنوات معينة (كمشروعات السنوات الخمس أو السبع) وتشجيع استثمار رءوس الأموال الأجنبية والاستعانة بالخبرات والمعلومات الفنية الخارجية ومنح امتيازات استغلال البترول أو موارد الثروة المعدنية الأخرى لبعض الشركات العالمية وتأميم الموارد المعدنية والإنتاج الصناعي . . . إلخ .

وبهذا فالموارد الاقتصادية أو مقومات الإنتاج الاقتصادي يمكن تقسيمها إلى موارد طبيعية وموارد بشرية وأخرى حضارية (أو ثقافية) . وإذا قمنا بدراسة وافية لكل من هذه الموارد لتبين لنا أن الإنسان والبيئة الطبيعية كلاهما ضروري ومتمم لعملية الإنتاج وأن الاختلاف في استغلال موارد البيئة وتباين أوجه النشاط البشري ينتج عنها تحديد البيئات الاقتصادية واختلافها من إقليم لآخر ومن دولة لأخرى .

أما الفصل الثالث فيتناول دراسة الحرف الرئيسية ومراحل التطور الاقتصادي . فلا شك أن تحقيق رغبات الإنسان ومطالبه وسد حاجاته الرئيسية، والمحافظة على مستوى معيشته يعتمد على نوع العمل الذي يقوم به وعلى مقدار الجهد الذي يبذله في نواحي الإنتاج المختلفة . وقد أصبحت عملية حصول الإنسان على الطعام والكساء والمأوى الملائم والوقود وغيرهما من الضروريات والميسرات والكماليات في وقتنا الحاضر من الأمور المعقدة المتشابكة التي تستلزم تعاون ضروب النشاط البشري المختلفة في كافة أنحاء الأرض .

وقبل أن يصل الإنسان إلى مستواه الحضاري الحالي مر بعدة مراحل اقتصادية متتالية كان في بعضها خاضعاً خضوعاً تاماً للبيئة ، ثم نجح بعد أن قطع شوطاً كبيراً في مدارج الرقي في السيطرة جزئياً على البيئة المحيطة به، وأصبح أكثر قدرة على استغلال

الغطاء النباتي والثروة الحيوانية وعلى تسخير القوى الطبيعية لخدمة أغراضه ، وأصبح العمل عنده مقسماً إلى مئات الأنواع من الحرف والأعمال التي ترمي إلى استغلال الأرض ومواردها بطرق وأساليب مختلفة . وقد يكون هذا الاستغلال استغلالا منتجاً وفيه يحافظ الإنسان على إنتاجية الموارد الطبيعية أو يعمل على زيادتها في المستقبل ، وقد يكون استغلالا مدمراً ، وفيه يعمل الإنسان على استنزاف الموارد أو قد يكون استغلالا عقيماً سلبياً يشغل فيه الإنسان الأرض ولكنه لا يستغل تربتها ومواردها المعدنية ولا يعمل على تدميرها ، كما هو الحال في إنشاء المباني والطرق وإن تكن هذه في حد ذاتها من عوامل زيادة الإنتاج وتنظيمه وزيادة منفعة الموارد .

وتؤثر البيئة التي يعيش فيها الإنسان وما تحويه من موارد الثروة الطبيعية تأثيراً كبيراً في توجيه نشاطه الاقتصادي واستغلال هذه الموارد ، فسكان السواحل كثيرة التعاريج والمراني مثـــلا يحترفون الصيد البحري أو الملاحة وسكان السهول قـــد يحترفون الزراعة وهكذا .

ولما كانت البيئات الطبيعية تختلف من مكان لآخر على سطح الأرض اختلفت تبعاً لذلك الحرف التي يقوم بها الإنسان . على أن البيئة ليست هي العامل الوحيد الذي يؤثر في اختيار الحرفة ، بل إن لذكاء الإنسان وقدراته ومواهبه وصلاته بغيره من الشعوب أثراً واضحاً في ذلك . ويوضح هذا أن هناك جهات تتشابه في ظروفها الطبيعية ومع ذلك فالحرف التي يمارسها السكان فيها مختلفة ، وهناك كثير من الجماعات تمارس حرفة واحدة رغم أن بيئاتها الطبيعية مختلفة . وحرفة الزراعة توجد في الأقاليم الاستوائية والموسمية والمعتدلة وفي الأقاليم الصحراوية : فالحرف إذاً ما هي إلا نتيجة لتفاعل العوامل البشرية مع البيئات الطبيعية ، وهي تمثل مظاهر النشاط البشري التي يعدها سكان الأقاليم المختلفة أكثر فائدة وتحقيقاً لسد احتياجاتهم بالنسبة لمستوياتهم الحضارية وإمكانياتهم .

ويمكن أن نجمل الحرف التي يمارسها سكان العالم فيما يلي : الجمع والالتقاط وصيد البر والبحر والرعي البدائي والرعي التجاري المنظم وقطع الأخشاب والزراعة بأنواعها والتعدين والصناعة والتجارة والنقل والخدمات العامة والمهن الحرة . وتختلف هذه الحرف من حيث مدى تأثير البيئة عليها ومن حيث درجة رقيها وتقدمها ، فأبسطها حرفة الجمع والالتقاط ثم الصيد ولكن الزراعة هي التي ربطته بالأرض وجعلته أكثر استقراراً واستمر في تقدمه حتى أصبح صانعاً ماهراً .

وللحرفة التي يقوم بها الإنسان وقدرته على إنتاج الغذاء ومهارته في استغلال موارد الثروة علاقة قوية بتوزيع السكان على سطح الأرض . فحيث يعيش السكان على الجمع والالتقاط أو الصيد تقل الكثافة ، بينما تزيد حيث يعيشون على الزراعة والتجارة . وكل حرفة تمثل مستوى اقتصادياً معيناً اتبع فيه الإنسان نظاماً اقتصادياً خاصاً يشمل نظم الإنتاج والنقل والتوزيع والاستهلاك ومستوى المعيشة وتقسيم موارد الثروة بين الجماعات . وعلى هذا الأساس نجد أن لكل جماعة بشرية حضرية أو ريفية اقتصادها المحلي الخاص الذي يلائم موقعها وظروفها ويختلف عن غيره من الاقتصاديات المحلية الأخرى . وقد تطور هذا الاقتصاد المحلي من أبسطها وهو اقتصاد الجمع والالتقاط إلى اقتصاد أكثر تقدماً تعلم فيه الإنسان كيف يحل مشاكله . ويطلق على هذا النوع من الاقتصاد اسم اقتصاد الاكتفاء الذاتي المحلي .

وبنضوج المجتمع بدأ التخصص في الحرف المختلفة على نطاق كبير وتبعه نظام التبادل المحلي عن

طريق المقايضة ومبادلة السلع فى المواسم والأسواق المحلية . ويعرف هذا النظام باسم اقتصاد المقايضة . وقد اختلفت نظم المقايضة من مكان لآخر على سطح الأرض .

وفى خلال الألف سنة الأخيرة اختفت معظم النظم الاقتصادية المحلية واندمجت فى اقتصاديات قومية أكبر اعتمدت على تبادل السلع داخل حدود الدول أو الأقطار فى بادئ الأمر وساعد على قيامها نظم النقد الوطنية وزيادة طرق ووسائل النقل . ونجد فى الوقت الحاضر أن معظم الدول تتبع نظماً خاصة بها تتناول الإنتاج والاستهلاك والتمويل مستقلة عن غيرها ما أمكن . وكثيراً ما تحاول دول العالم المحافظة على اقتصادياتها قائمة بذاتها ومنفصلة عن غيرها فتضع القيود الجمركية المانعة وقوانين التفضيل التجارى أو الحظر أو عدم التعامل . ومن قبيل ذلك النظام الذى اتبعته روسيا السوفيتية عند بدء قيام النظام الشيوعى ، وسياسة الباب المقفول التى اتبعتها اليابان فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

وفى خلال هذا القرن نمت الروابط الاقتصادية بين دول العالم وظهر ما يعرف باسم الاقتصاد العالمى Global Economy وساعد على ازدهاره طرق النقل والمواصلات الحديثة السريعة وتضخم الصناعات وتغير النظم والأوضاع الاستراتيجية وازدياد مدى أسلحة القتال وتكوين الكتل الاقتصادية .

أما الفصل الرابع فقد خصص لدراسة الموارد والحرف الغابية – حرف الجمع والالتقاط وخدمة قطع الأخشاب – وفيه يقسم المؤلفان الغابات إلى ثلاثة أنواع رئيسية هى الغابات المدارية الصلبة (السلفا) والغابات المعتدلة الباردة المخروطية اللينة (التايبجا والغابات المخروطية الجنوبية) والغابات المعتدلة الدفيئة التغطية الصلبة .

ثم قاما بدراسة أنواع الأشجار الموجودة فى كل من هذه الغابات ودراسة مستفيضة لحرف الجمع والالتقاط وحرفة قطع الأخشاب فى كل نمط منها ، والصناعات القائمة والطرق المثلى لاستغلالها على أكمل وجه ودراسة لأنواع الغابات فى كل قارة ومساحتها .

وفى الفصل الخامس دراسة ممتعة لحرفة الصيد التجارى (حرفة صيد البر وصيد البحر) . ويتضح منها أن هذه الحرفة تدهورت أمام حرف تربية الحيوان ورعايته ولم يعد الإنسان يمارسها إلا فى أضيق الحدود مع أنها من الناحية التاريخية لعبت دوراً كبيراً فى التقدم الاقتصادى لكثير من الأقاليم النائية التى تقع فى داخل قارتى آسيا وأمريكا الشمالية. ومن قبيل ذلك ما قام به صائدو الحيوانات من فرنسيين وبريطانيين على طول امتداد نهر سنت لورنس ومنطقة البحيرات العظمى ووادى المسيسبى . وكانت الجهات الشرقية هى أولى المناطق التى استعمرت ، وكانت هذه الحرفة هى السائدة وذلك قبل القيام بقطع الأخشاب ونشرها كحرفة منظمة . ثم يظهر من دراسة هذه الحرفة أيضاً المتاعب والمصاعب التى يلاقيها الصائدون فى مختلف جهات الصيد وخاصة فى الجهات الشمالية غرب القطب وفى سيبريا بالذات وأثر هذه الحرفة فى إنشاء كثير من المدن بها والتى ما زالت تحتفظ إلى الآن ببعض مظاهر هذه الحرفة كأسواق جمع الجلود والفراء ، ومن بينها مدن ياكوتسك وآربيت . وتنتشر حالياً مراكز جمع الفراء وتجارته فى شرق سيبريا وشمال منشوريا ومنغوليا . ويعتبر الاتحاد السوفييتى فى الوقت الحاضر أكبر مصدر للفراء فى العالم .

وبالنسبة لصيد الأسماك فقد اهتم بها المؤلفان من حيث أهمية الأسماك كغذاء وقيام بعض الدول بزراعة البحار بالأسماك أو تربيتها بالمحيطات لأغراض تجارية أو تربية المحار فى مياهها مثل ما تقوم به

الجمهورية العربية من نقل بعض أنواع الأسماك وزرعها (تربيتها) فى البحيرات الشمالية وفى بحيرة قارون .

ومن مناطق صيد الأسماك ، اختار المؤلفان أربع جهات كأكبر مناطق لصيدها فى العالم وهى : البحار المتاخمة لشمال شرق آسيا والشواطئ والبحار فى شمال غرب أوربا ويليها فى الأهمية المنطقة التى تقع تجاه الشواطئ الشرقية لأمريكا الشمالية ثم منطقة المياه المتاخمة لشمال غرب أمريكا الشمالية .

ويمارس الصيد فى هذه المناطق الأربع الرئيسية أكثر من ثلاثة ملايين من الصيادين يعتمدون عليها فى معيشتهم . وهذه المناطق تشترك فى كونها من الناحية الطبيعية مناطق تميل إلى البرودة وتختلط فيها المياه وتقرب من الشواطئ التى تصب فيها مياه الأنهار وتكثر فيها الخلجان والفجوات فى السواحل القريبة والمناطق الضحلة ويتفق وجودها غالباً مجاورة جهات غابية فسيحة . ويرتبط إنتاج الأسماك ارتباطاً وثيقاً بعدة مظاهر أهمها الكثافة السكانية وتشجيع بعض العادات والتقاليد والمعتقدات الذيلية وزيادة استهلاك الأسماك وقلة مساحة الأرض الزراعية . وتعتبر حرفة الصيد فى مؤخرة الحرف المنتجة فى العالم ولكنها تدر دخلا كبيراً فى عدد قليل من الدول ، واليابان أكبر دول العالم إنتاجاً للأسماك تليها الصين ثم بيرو . هذا بينما لا يتعدى إنتاج الأسماك فى الجمهورية العربية المتحدة من الأسماك ٥٪ من إنتاج إفريقية (٢٢٣٠ ألف طن مترى) وهو محصول ضعيف بالنسبة للإمكانيات الضخمة التى تملكها ، فهى تطل على البحرين المتوسط والأحمر بسواحل طويلة . ومع ذلك فقد بدأ الاهتمام فى السنوات الأخيرة بتنظيم استغلال البحيرات المصرية والمحافظة على أسماكها وزرع أنواع جديدة من الأسماك بها وأدركت الحكومة



أهمية العناية بالثروة السمكية . وتنتج مصر أيضاً كميات من أجود أنواع الاسفنج فى العالم .

أما عن التجارة الدولية لمنتجات الصيد عموماً وصيد الأسماك خاصة فهى ضئيلة إذ أن الدول الرئيسية فى صيد الأسماك تستهلك معظم إنتاجها وتصدر القليل منه وتعد الولايات المتحدة والمملكة المتحدة وفرنسا وإيطاليا أكبر الدول المستوردة بينما تعتبر أيسلند والنرويج وكندا أكبر الدول المصدرة للأسماك .

وخصص الفصل السادس من الكتاب لحرفة الرعى (الرعى المتنقل والرعى التجارى) . والرعى المتنقل هو الرعى البدائى الذى سوف يظل الحرفة السائدة فى الجهات العشبية الفقيرة التى لا تصلح للزراعة إما بسبب قصر فصل النمو أو عدم كفاية الأمطار وفى الجهات البعيدة عن طرق المواصلات الرئيسية فى آسيا وشمال إفريقية وإقليم التندرا . ويرعى فيها الأغنام والماعز وبعض الجمال وقطعان الرنة ويعتمد عليها الرعاة فى حمل الأثقال وجر الزحافات والركوب ، كما يعتمد عليها فى الحصول على الألبان واللحوم والشعر والجلود .

أما الرعى التجارى المنظم فيسود فى مساحات كبيرة من مناطق الحشائش المعتدلة والسفانا المدارية وبخاصة فى العالم الجديد الذى لم يكن يعرف من الحيوانات المستأنسة سوى الكلب واللاما . ولما اشتدت حاجة الأقاليم الصناعية فى غرب أوروبا وشرق الولايات المتحدة إلى اللحوم والجلود والألبان والأصواف أصبحت حرفة الرعى تقوم على أسس منظمة لتمون هذه الأقاليم بحاجتها كما أصبحت عماد الحياة الاقتصادية فى المناطق الرعوية فى برارى أمريكا الشمالية وفى أقاليم الحشائش المعتدلة والسفانا فى أمريكا الجنوبية وأستراليا وجنوب أفريقيا . وتواجه حرفة الرعى فى هذه الأقاليم عدة مشكلات أهمها الأمراض التى تصيب الماشية خصوصاً فى فصل الصيف وجفاف الحشائش والرعى بسرعة وقلة عنصر الكلسيوم فى التربة مما يسبب ضعف الماشية وهزالها بالإضافة إلى انتشار الجراد والحشرات وكثرة الفيضانات الفجائية . ويتبع الرعاة بعض الحلول للقضاء على هذه المشاكل مثل الانتقال الفصلى أو حرق الحشائش وغير ذلك .

أما الفصول من السابع إلى الثانى عشر فقد خصصت لدراسة حرفة الزراعة والمواد الزراعية والعوامل المؤثرة فى الإنتاج الزراعى كالحرارة والصقيع والتربة ... إلخ . وإنتاجية الأرض والمساحات الصالحة للزراعة فى العالم وإمكانيات العالم الزراعية ومشكلة الغذاء والسكان فى كل قارة من قارات العالم وكيفية المحافظة على التربة وزيادة خصوبتها وزيادة الطاقة والكفاية الإنتاجية والقضاء على الإسراف فى استهلاك المواد الغذائية .

ثم يتعرض المؤلفان لدراسة المشكلات الزراعية وأنواع الإنتاج الزراعى ونظم الملكية ومشكلاتها فى قارات العالم والإصلاح الزراعى فى ج . ع . م .

أما الجزء الثانى من الكتاب (ويتضمن اثنى عشر فصلا) فيقدم دراسة تتصل بالتعدين والإنتاج الصناعى وتشمل مقومات هذه الحرفة وخصائصها وأهم الرواسب المعدنية والعوامل المؤثرة فى استغلال الثروة المعدنية والتوزيع الجغرافى للمعادن الرئيسية وموارد الوقود والقوى المحركة فى جميع أنحاء العالم والوسائل الكفيلة باستخدامها على الوجه الأمثل .

وبعد .. فان كان للقارئ العادى كلمة عن هذا الكتاب .. فهو قد قدم المعلومات الجافة فى الموارد والإنتاج سهلة طيعة ، وإن كان للقارئ المتخصص من تعليق فهو لا يخرج عن الرغبة فى الاستزادة .. فهل من مزيد ؟

سمير دسوقى

فن الكاتب المسرحى

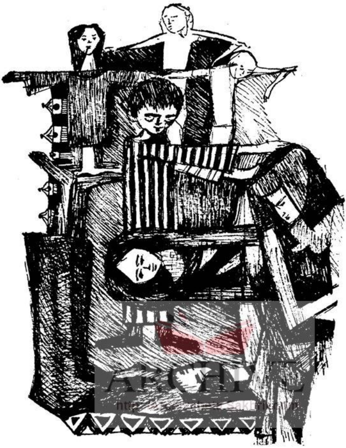
للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما

بقلم
محمد كمال الدين

يواجه الكاتب المسرحى فى هذا العصر أربعة ميادين مسرحية ، كل منها له سماته ونواحى تصوره الخاصة به ، ومن ثمة كان لا بد للكاتب من أن يلم إلماماً واسعاً بكل ميدان منها حتى يستطيع أن يكتب له ما يؤدى إلى التأثير الكامل الذى يتميز به ، ويسبق هذا الالمام بالطبع معرفة تامة بالعناصر الأساسية لعملية التأليف المسرحى كالعقدة مثلا ورسم الشخصيات وفكرة المسرحية والحوار واللغة . . . إلخ . ومع ذلك فان مهمة الكاتب فى سرده لقصة ما تبقى ثابتة لا يعتورها أى تغيير من ميدان مسرحى إلى ميدان آخر ، وإذا جاز أن تكون هناك مجالات مسرحية أربعة ، فلن يكون ثمة إلا كاتب مسرحى واحد . .

وينبغى — فى بداية هذا العرض — أن نبين باختصار مميزات كل من هذه الميادين ، وما يجب أن يراعيه الكاتب المسرحى من مقتضيات فنية وتكنيكية خاصة به .

فالمسرح يقوم أساساً على العلاقة الحية المباشرة بين الممثل والمتفرج ، وفيه تتوفر الأبعاد الثلاثة فى السمع والرؤية ، كما أن حدود استخدامه للألوان



المختلفة والتأثيرات بدلالات الديكور المعين لا حدود لها ، ومن هنا كان التنوع الموضوعى الذى يمكن به نقديم شتى العروض المسرحية ، ولا يقيد الكاتب للمسرح إلا ارتباط خشبته بعدد معين من الفصول والمشاهد لطبيعة المكان وعدم القدرة على تغيير المشاهد بالسرعة المطلوبة ، وإن كان التطور فى هذا المجال قد وصل إلى إمكانيات كبيرة ، ولكنها حتى الآن تعجز مثلا عن ملاحقة إمكانيات السينما أو الإذاعة أو التلفزيون .

أما الراديو فهو وسيلة أقل حداً لحرية الكاتب ، من حيث إنه يعتمد على الأداء الصوتى فحسب ، وباعتبار اعتماده على خيال المستمع فى تصور الأحداث المقدمة له ، وليس لغير المضمون وتأدية الممثل للألفاظ مرجع للكاتب ، وعلى هذا الأساس يستطيع أن يجد لعملية الخيال والتصورات أخصب المراتع بشرط أن يقنع المستمع بما يود توصيله إليه من معلومات أو أحداث .

فاذا كان الكاتب يجد فى المسرح قيوداً ذهنية بحسب متطلبات الحيز المكانى ، وفى الإذاعة حرية كبيرة بحسب اتساع حدود الحركة المكانية والزمانية

معاً ، فانه يجد فى مجالى التلفزيون والسينما قيوداً أخف ، وحرية لها حدود مرسومة . . فاذا كان التلفزيون وسيلة سمعية وبصرية معاً ويستطيع أن ينقل الأحداث إلى مسافات بعيدة ، فان طبيعة الوسط المستقبل - أعنى الجمهور المشاهد - والامكانيات الفنية - أى حدود الأستوديو المكانى وصغر الشاشة - لها بالضرورة حكمها فى الحد قليلا من حرية الكاتب ، وبالتالى تفرض عليه التزامات معينة ، فهو يخاطب الناس فى بيوتهم ، ويخاطبهم على كافة المستويات الذهنية والاجتماعية ، ويضع فى اعتباره عوامل السن والأخلاق والتقاليد ، وهو ينظر لحدود المساحة المرئية - شاشة التلفزيون - بعين الاعتبار بحيث لا تزدحم معه بأحداث وأشخاص يصعب على المشاهد تتبعها ، أو استخلاص الهدف منها ، وهو يراعى معاصرة الأحداث ما أمكنه ذلك ، بمعنى أنه يعبر عن المشاكل الحديثة والمعاصرة التى يواجهها المشاهدون ، فيقدمها بالتحليل والشرح وقد يدلى برأيه فيها وحله لها .

وقد يقترب فن السينما من فن التلفزيون ، إلا أن له حرية أكثر اتساعاً ، فمن حيث الوسط المستقبل - الجمهور - نجده يكتب لقطاع معين ، يتقارب ذهنياً واجتماعياً إلى حد ما ، ومن ثمة كان تنوع الموضوع ، أكثر تناولا فيه ، ومن حيث الامكانيات الفنية ، فالكاتب السينمائى يجد حرية أوسع من حيث حدود المكان والشاشة ، وإمكانيات الديكور والإضاءة وما إليها ، وكذلك من حيث حدود الزمان وترتيب الأحداث .

* * *

ينبغى أيضاً أن نلقى نظرة سريعة على موضوعات هذا الكتاب القيم ، لنركز بعد ذلك على بعض النقاط التى وردت فيه . . فالكتاب يبدأ بنظرة عامة فى الكتابة المسرحية بوصفها فناً من الفنون ، ثم يحاول التفرقة بين عمل الكاتب المسرحى وعمل كاتب القصة وغيره من الكتاب الذين لا يكتبون للمسرح ، والتمييز بين العملين ، يلى هذا - فى الفصلين الثالث والرابع - توضيح للغريزة المسرحية وكيفية الحصول عليها وطرق تطويرها وتقويتها ، باعتبار أن هواية الشىء هى أقرب الوسائل الذاتية للانتفاع به ، والمفتاح الضرورى لإيجاد الأثر المناسب فيه . ويتناول الفصل الخامس جمهور الكاتب المسرحى منذ كان من الواجب النظر فى أمره والاهتمام به قبل القيام بأية محاولة لتزويده بتجربة مسرحية ، فالجمهور المتلقى للعمل إن لم يلائمه العمل المقدم له فلن يتجاوب معه ولن يحدث فيه - بالتالى - أى أثر ، وجانب الجمهور فى الواقع يفرض على الكاتب معانى وقيما معينة ينبغى عليه مراعاتها . وتعالج الفصول الخمسة التالية كذلك موضوع الكتابة المسرحية وعناصرها ، ومن ذلك طريقة حصول الكاتب على مادته المسرحية ، وطريقة التناول المنهجى أو الموضوعى ، وخلق الشخصيات ، وبناء العقدة ، والحوار ، ومشكلات اللغة ، ثم تتناول بقية فصول الكتاب أوجهاً أخرى من أوجه الكتابة المسرحية مثل الإجراءات والأعمال الكتابية الحقيقية ، وطرق المعاونة أو اشتراك الكاتب مع غيره فى التأليف ، وعمليات الاقتباس والمسرحة ، أو بالأحرى تحويل القصة إلى مسرحية أو سيناريو سينمائى أو تلفزيونى ، أو مسامع إذاعية ، وإعادة كتابة أو مراجعة مخطوط المسرحية أثناء إجراء البروفات عليها ، ومن الجميل النافع أن يختم المؤلف كتابه بطائفة كبيرة من التدريبات والتمارين المسرحية التى تساعد الكاتب الناشئ على إجادة كتابته وإثراء موضوعاته وتزويده برءوس موضوعات تعود عليه بالنفع العميم ، وقد استمد المؤلف هذه التمرينات بمعاونة عدد كبير من الكتاب المسرحيين وأساتذة التأليف المسرحى بمختلف الجامعات ، فضلا عن أن المؤلف نفسه يعد مرجعاً قيما لهذا الموضوع ، فهو حاصل على الدكتوراه فى الفلسفة ، وقام بالتدريس فى بعض الجامعات ، ويشغل الآن وظيفة الأستاذية

لمادة الالقاء والكتابة المسرحية بجامعة متشيجان ، كما أنه عضو بجمعية المسرح التعليمى وجمعية الخطابة وكاتب محترف لكل من الإذاعة والتلفزيون . . .

أما مترجم الكتاب — رحمه الله — فكان أستاذاً متمكناً فى حقل الترجمة والتأليف المسرحين ، وعمل بتدريس مادة الأدب المسرحى بمعهد الفنون المسرحية ، ومن أهم مترجماته المسرحية كتب : « فى الفن المسرحى » لادوارد كريج ، « علم المسرحية » لألارديس نيكول ، « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى ، « فن كتابة المسرحية » للايوس ايجرى . . . وغيرها .

* * *

● الموهبة والعلم :

ليست الكتابة للمسرح كغيرها من أنواع الكتابات الأخرى ، فهى عملية مرهقة وشاقة تتطلب ساعات طويلة من الوحدة التى ينفقها الكاتب فى عمل متواصل يشبهه المؤلف بمضغ الزلط ، وليس أجلب منها للشقاء والغم ، فالكاتب يجد فيها أهوالا جساماً ، فى اختيار الفكرة ، ثم ترتيب عناصرها ، وإعداد عقدتها ، ثم كتابة خطوطها الرئيسية ، وعليه بعد ذلك أن يقيم بين أحداثها وأشخاصها التوازن والانسجام ، فيقسمها إلى فصول ومشاهد ، ويكون لكل فصل أو مشهد أزمته وذروته الدرامية ، ثم تتجمع هذه الذرى فى ذروة كبرى وعقدة رئيسية وقد ينتهى بحلها أو يترك النهاية مفتوحة ، وكلا الأمرين لا بد فيه من مهارة وذكاء ، هذه الإجراءات كلها لا بد لها أولا من موهبة فطرية عند الكاتب فى خلق الفكرة والصراع ، وهى موهبة قصصية فى أساسها ، ثم لا بد لها ثانياً من إلمام شامل بتكنيك هذا الفن ودراسته على أوسع مدى ، فالكتابة المسرحية لها أصولها وقواعدها وأنواعها ومدارسها ، ثم لها متطلبات اجتماعية وأخلاقية معينة ، من أجل ذلك كانت الكتابة المسرحية عملا شاقاً مرهقاً ، يكلف الكاتب أعصابه ومشاعره وذهنه وثقافته واتصاله بالجماهير وتعرفه على أذواقها والتغلغل فى نفسيتها ، كما يلقى عليه أعباء جساماً ما لم يكن مهيئاً بالموهبة الذاتية والاستعداد الطبيعى والفطرة السليمة ، ثم بالدراسة الجادة الشاملة لتطورات هذا الفن وتاريخه . . .

إن الكاتب المسرحى — فى رأى المؤلف — يستطيع بادئ ذى بدء أن يتفهم بناء العقدة المسرحية وأن يأخذ فكرة عن توقيت العمل فوق المنصة من قراءة المسرحيات ومشاهدتها ، ومشاهدة التمثيل تجعل الإنسان يستوعب قيما مسرحية جديدة عليه ، وهذا يهيئ لفطرته المسرحية ، أو سليقته ، متسعاً طبيعياً لممارسة هذا العمل عن كثب ، أما مصادر الدراسة ، ففضلا عن منصة المسرح ومشاهدة التمثيل ، فهناك الدراسات المطبوعة والكتب والمقالات الخاصة بهذا الفن ، ثم محاولة الدراسة الأكاديمية فى الكليات أو المعاهد المسرحية ، ولا تقتصر ثقافة الكاتب المسرحى على المصادر المسرحية فحسب ، فعليه بقراءات واسعة وشاملة لكل ما يتصل بعلم النفس والاجتماع والفلسفة ، إذ ستمده بخبرة واسعة بطبائع النفوس ومناحى التفكير المختلفة ، ثم سترتبطه بالجمهور المشاهد عن طريق فهمه فهماً كاملا ، باعتبار أن العمل المسرحى موجه فى المقام الأول إلى جمهور « لن يراك ويتعرفك إلا من خلال تمثيلياتك » ، إن المسرحية — فى رأى مارك كونللى يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين وبين المتفرجين إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين .

الموهبة أو الفطرة أو السليقة المسرحية إذن هى الشرط الأساسى والأول للكتابة المسرحية يليها دراسة منظمة وشاملة لهذا الفن باعتباره وسيلة جماهيرية لنقل أفكار الكاتب .

● مادة الكاتب المسرحى :

هناك عدة مصادر للأفكار المسرحية تساعد الكاتب فيما يريده من عمله المسرحى ، أولاها

قراءاته العديدة لمسرحيات غيره وهى قد تساعده فى خلق فكرة مناقضة أو شبيهة يتولاها بعلاج آخر وهدف يقصده غير هدف الكاتب الأصلى . .

وثانيها قدرة الكاتب على استكشاف المادة الدرامية من المعرفة بالناس وسلوكهم ، وببصيرته الثاقبة بكل ما يحيط به وبهم ، ثم خياله الحى وتفكيره القوى ، وليذكر الكاتب المسرحى – فيما يقول بسفيلد – أنه يكتب عن – قوم وعن تجاربهم – لجمهور من الناس لهم تجاربهم الخاصة ، وعمل الكاتب المسرحى هو أن يزاوج بين تجارب شخصياته المسرحية وبين تجارب جمهوره ، وأن يربط بين هذه وتلك برابطة السمات الشاملة العامة التى تخضع لها كلا الطرفين . . ويقول جالزويرثى « إن الفن لا يكون فناً إلا إذا كان مصنوعاً مما أحسه الفنان ورآه » ولذا نراه يوصى الكتاب الشبان أن يأخذوا مادتهم المسرحية من الحياة مباشرة بشرط أن يطوروه لمقتضيات الفن .

وثالثها : الأفكار المتناثرة التى يكتبها الفنان المسرحى من حين لآخر فى مفكرته التى يسجل فيها مشاهداته وملاحظاته حتى يخفف العبء عن ذاكرته ولا يحملها ما لا طاقة لها به من اختزان الحوادث الدرامية التى تقع له أو تقع من حوله أو التى تخطر بباله وهو يقرأ كتاباً أو صحيفة .

ورابعها : الشخصيات الهامة التى تقع من نفس الكاتب موقعاً له أثره وله نفاذه ، فيروح يوالها بالملاحظة والتفكير ، أو الأحداث – التاريخية أو الاجتماعية – التى تسترعى انتباهه فتكون له بمثابة بذرة أو « جرثومة » تفكير لإحدى المسرحيات ، هذه البذور والأفكار هى عادة نبضات الالهام وانتفاضات الوحى الذى لا نظام له ، فاذا جاءت فليلتقطها الكاتب ولا ينشغل عنها بشىء سواها ، وليضعها فى آلة تفكيره المسرحية لتدور معها حتى تنضج فيرتفع الستار عن عمل مسرحى له قدره .

● خلق الشخصيات :

تحتل الشخصيات فى المسرحية مكان الصدارة ، فعليها يقوم البناء كله ، وبها تتطور الأحداث ، وفى كل مسرحية شخصيات أساسية وأخرى ثانوية وكل منهما يتطلب رسم ملامح خاصة وتركيز معين ، وينبغى أن تكون مرسومة بشكل مقنع وهذا يفرض على الكاتب أن يكون ملماً بها عارفاً لملامحها النفسية والاجتماعية ، مدركاً لدورها فى بناء المسرحية ، وتتحدد هذه الملامح بحسب نوع المسرحية أولا (مأساة أو ملهاة أو ميلودراما أو مهزلة) ، وبحسب أحداث المسرحية ومواقفها ثانياً ، وأخيراً بحسب الحوار الدائر والحدود الذهنية المرسومة لها .

ويرى مؤلف الكتاب – مع ايجرى وجالزويرثى – أن شخصيات المسرحية أهم من عقدتها لأنها هى مصدر العقدة وهى التى تصنع الموضوع بأهدافها التى تسعى إليها وتتصارع من حولها وفى سبيلها .

ومن المستحسن أن يقلل الكاتب من عدد شخصياته لأن كثرتهم تزحم منصة التمثيل بغير طائل ثم قد تبعد الهدف من المسرحية عن أذهان الجمهور ، كما ينبغى استبعاد كل شخصية يمكن الاستغناء عنها بصرف النظر عما يمكن أن تبلغه من الأهمية أو ما تصيبه من هوى واستلطاف فى نفوس الجمهور ، هذا ما لم يضر هذا الحذف بالمسرحية فى مجموعها ، كما ينبغى تحاشى الشخصيات الثقيلة المبتذلة التى لا تنشر غير الضحالة والسخرية الشريرة أو الرذيلة الصريحة أو التفكير السقيم .

● بناء العقدة :

يمكن تعريف العقدة بأنها الحدث الرئيسى الذى تنسج خيوط المسرحية حوله حتى تصل إليه فتبلغ المسرحية به ذروتها ، أو بمعنى آخر – كما يقول سومرست موم – هى النول الذى تنسج عليه القصة

وكان أرسطو – فى كتابه فن الشعر – يعتبر العقدة أهم من الشخصيات ، بل أهم عنصر فى العمل

الدرامى . . ولكن تطور هذا المعنى بتطور الأشكال الدرامية .

أما عناصر العقدة الأساسية فهى :

– بطل تتركز حوله الأحداث ، ويكون لتصرفاته هدف يرغب الوصول إليه ويستحق منه ما يبذله له من جهد . . وقد يكون البطل فرداً أو مجموعة من البشر .

– هدف تسعى إليه المسرحية بأشخاصها وحوادثها فتكون الذروة ، ومن ثم حل العقدة .

– صراع بين الأشخاص والأحداث يصل لأزمات أو مواقف معينة تتحدد بها أهداف المسرحية ومضمونها . . وهو صراع بين قوى متضادة فى الغالب . وهذا الصراع قد يكون داخلياً ينبع من داخل الشخصيات أو خارجياً تقتضيه الأحداث فى الظاهر .

– عقبة أو عقبات تقف مع الصراع على مشارف الذروة إذ هى تبين « عنصر » الشخصية و « نوعية » الحدث و « تصور » الوصول إلى الهدف .

هذه العناصر لا تنفصل عن بعضها البعض ، بل تتجمع فى النهاية بوصفها كلا لا يتجزأ فى وحدة ونسيج العمل الدرامى كله .

وبناء العقدة يجب أن يتم قبل البدء فى الكتابة ، بمعنى أن يكون لدى الكاتب تصوراً كاملا للأحداث والشخصيات ، وقد يرسم تخطيطاً شاملا للموضوع وغاية مرسومة له قبل البدء فى تنفيذه أشخاصاً تحاور وأحداثاً تجرى . . على أن يكون للعمل وحدة متكاملة تجعل هذه الأحداث تدور فى نسق رتيب وتهدف إلى غاية ممهدة ، بمعنى أن كل مشهد وكل شخصية يجب أن يكون لها عمل درامى ووظيفة تعمل بوضوح على السير قدماً بفعل المسرحية ، فان لم يكن لها هذا العمل فيجب استبعادهما ، كما أن وحدة الفعل فى بناء العقدة تتطلب ألا يكون فى المسرحية أكثر من عقدة واحدة كبرى ، فاذا اشتملت المسرحية على عقدتين متساويتين فى القوة وجب أن تكون إحداهما فى صراع مع الأخرى ، وإذا جاور العقدة الرئيسية عقد أخرى ثانوية فيجب أن تعاونها فى السير قدماً بالعقدة الكبرى لا أن تقف فى طريقها أو تقلل من أهميتها أو غايتها ، ويجب أن يتجنب الكاتب أية عقدة مفتعلة أو غير ذات معنى درامى تخدم موضوعه .

● الحوار :

يعتبر الحوار فى المسرحية بمثابة الروح من الجسد ، فهو الذى يبعث فيها الحرارة والحياة والجاذبية ، وهو الأداء التى ينتقل عن طريقها كل شىء ، الأحداث وسمات الشخصيات ، وجو المسرحية ، وعلى الكاتب أن يكون دقيقاً فى اختيار كلمات حواره ومقنعاً فى توصيل ما يهدف إليه من خلاله ، ويجب أن يضع فى ذهنه أن المتفرج ينبغى أن يفهم كل فقرة فى الحوار فى الحال أى لحظة سماعها ، لأننا لا نستطيع تكليف الجمهور بالاصغاء إلى الحوار لمجرد التمتع بجمال جرس الكلمات وحسن موقعها فى الآذان فحسب ، إذ الجمال فى المسرحيات لا يكمن فى الكلام بقدر ما يكمن فى الفكرة .

وينبغى أن يكون الحوار مطابقاً للشخصيات ، بمعنى أن يجرى على لسانها بما يتلاءم مع وضعها الاجتماعى وحديثها المعتاد ، وبما يتمشى مع الموقف الناشئ عن ظروف البيئة فى مجرى الأحداث ، وعلى الكاتب أن يدع شخصياته تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما ، فلا يتدخل بأسلوبه المتميز أو أفكاره الخاصة فى الاتجاه بها اتجاهات تبعد عن المغزى الدرامى لها ، والاقناع الواقعى بطبيعتها . . . هذا ما لم يقرر الكاتب فى أذهاننا من أول الأمر أنها شخصيات تستطيع أن تقول مثل هذه الأشياء ، والمسرحيات الرمزية والذهنية تحتمل مثل هذا التدخل .

كذلك ينبغى على الكاتب أن يحرص على إيقاع حواره وانسجامه مع تتابع الأحداث ، هـذا الإيقاع والانسجام بين أجزاء المسرحية يعطيها — فى رأى جالزويرثى — الحياة .. وتقول راشيل كروثرز : « إن المسرحية تتضمن فصولا ، والفصول تتضمن مشاهد، والمشاهد تتضمن فصولا صغيرة فى حد ذاتها ، والمشاهد تتضمن أحاديث وخطباً ، وهذه الأخيرة تتضمن بدورها جملا وعبارات ، وهى بالتالى تتجمع لترتفع إلى ذروة ، وفى كل هذه الخطوات إيقاع واتزان ، فاذا زاد شىء منها قليلا عن حده رأيت الزيادة تضر بالإيقاع الكلى للمسرحية وتشوه اتزانها » .

وللحوار فى المسرحية ثلاث وظائف هامة :

١ — السير بعقدة المسرحية أى تقدمها أو تدرجها وتسلسلها .

٢ — الكشف عن الشخصيات ، سماتها ودوافعها .

٣ — مساعدة المسرحية من الناحية الفنية أثناء إخراجها .

وكل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده ، وكل جزء لا يساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة لا داعى له ويجب حذفه ، وعلى الكاتب أن ينتبه إلى أن الحوار يمضى بشخصياته فى خط واحد مباشر ، وأن يكون فى موضعه تماماً فاذا سمح للحوار بالاعتساف أو الانحراف عن الخط الأساسى تعرض البناء الدرامى لخطر إضاعة تيار الفعل والهدف الأساسى أيضاً ، كما تعرض لخطر تشتيت انتباه المتفرجين وعـدم فهمهم للمسرحية .

إن الحوار الجيد هو الحوار الذى لا يصور الحياة تصويراً فوتوغرافياً ، إن الكاتب لا يستعيد الحياة ، بل هو يحاول التعبير عن الواقع ، خالقاً بذلك انطباعاً أو إيهاماً بأن ما يحدث مسرحياً يمكن حقيقة أن يظهر فى الحياة الواقعية ، وهدف الكاتب أن يخلق إيهاماً بالحياة الحقيقية يجبر به المتفرج اجباراً على المرور خلال تجربة من ذاته هو ، وأن يفكر ويتحدث ويتحرك مع الأشخاص الذين يراهم يفكرون ويتحدثون ويتحركون أمامه ، وبغير الحوار الصادق المقنع الموحى لا يصل الكاتب إلى هذا الغرض ، وفى هذا السبيل يكون استخدام الحوار الشعرى — فى المسرحية الشعرية — مقنعاً ومتمشياً مع مقتضى الحال إذاساير موضوع المسرحية وهدفها النهائى . . وتقنعنا مسرحيات بهذا الوضع كتبها ايسخولوس وسوفوكليس قديماً ، و ت . س اليوت وكريستوفر فراى حديثاً بقـدر ما تقنعنا مسرحيات نثرية لبرنارد شو أو سارتر أو كامى وغيرهم ، وهذا يقتضى من الكاتب — فى كلا النوعين من الحوار — أن يكون عالماً خبيراً بأسرار اللغة مطوعاً لها بحسب ما تقتضيه ظروف وضعها ، لأنه لن يستطيع بغير هذا التوفيق بين ما يقوله الشخص وبين الطريقة التى يمكنه أن يقوله بها .

● مطالب فنية أخرى :

هناك إجراءات كتابية وفنية أخرى تقتضى من كاتب المسرحية أن يكون ملماً بها :

— مثال ذلك كتابة التوجيهات المسرحية — إذا شاء — لأنه قد يجد فيها مفهوماً خاصاً لتحرك الشخصية على خشبة المسرح أو انفعالها بطريقة معينة ، وبعض الكتاب يفضلون كتابة هـذه التوجيهات أثناء كتابة الحوار ، بينما البعض يكتبها بعد أن يفرغ منه ، وحضور الكاتب بروفات المسرحية يسهل له هذه المهمة .

— وإذا اشترك الكاتب مع كاتب آخر فى كتابة المسرحية فعليهما تقسيم العمل بينهما كأن يضع أحدهما الخطوط الرئيسية ويضع الثانى الحوار ، أو يكتب أحدهما فصلا من المسرحية بعد أن يتدارس مطالبه مع الثانى ، وهذا على أى حال يساعد على

نضوج العمل بصورة أكثر ضماناً ، إذ ستوضع خبرتان فى عمل واحد بدلا من خبرة واحدة .

— وإذا كان موضوع المسرحية مقتبساً من مسرحية أخرى فعلى الكاتب — أمانة لفكره وإبراء لذمته — أن يذكر ذلك ، وتختلف درجة الاقتباس بين النقل الحرفى للفكرة الأصلية ، ويسمى هذا العمل ترجمة ، وبين تطويع الفكرة الأصلية لفكرة أخرى تناسب مجتمعاً غير المجتمع ، ويسمى هذا العمل تمصيراً ، مع الفارق فيما تهدف إليه هذه الكلمة فى بلاد أخرى ، وقد نسميه بمعنى عام « اقتباساً » . وفى كل الأحوال تكون مسئولية الكاتب عن مسرحيته فى بنائها الدرامى كعمل متفرد ، وليس عن القصة الأصلية التى نقل أو ترجم أو اقتبس عنها .

— والكاتب مطالب بالتأنى فى عمله حتى يقدمه فى أحسن صورة يرضاها ، وعليه فى هذا السبيل أن يراجع ما يكتبه أكثر من مرة ، ولا مانع من أن يعيد كتابة ما لا يقتنع به من مشاهد أو فصول ، كما عليه أن يتصور حواره وقد أصبح نصاً يمثل على خشبة المسرح فيقوم أسلوبه وحواره بحيث يصبح قابلا لهذا العمل ، وليس ما يمنع من أن يلقيها بصوته أو يطلب من غيره أن يقرأها عليه تمثيلا . . . هذا بالطبع قبل أن يعدها الإعداد النهائى للتمثيل . . كما عليه أن يحضر البروفات ويتفق مع المخرج على أحسن الصور التى تقدم بها ، كما يجوز أن يشير عليه أو على الممثل بالمعنى الذى يقصد إليه من الحوار أو مقتضيات التمثيل .

* * *

ويختم المؤلف كتابه بملحق هام يشتمل على ٧٢ تمريناً صنفها لينتفع بها الكاتب الناشىء ، كما أنها تفيد الكاتب المتمكن أيضاً ، لأنها تنظم أفكاره وتجعله ينظر من جديد فى تعديل خططه الكتابية وتقع هذه التمرينات فى أربعة أنواع :

١ — تمارين تهدف إلى تنظيم الكاتب ، وهى تمرينات فردية تهدف إلى تقوية الأسلوب واستخدام الحوار استخداماً سليماً والتعبير عن الأفكار المسرحية أبلغ تعبير .

٢ — تمارين يقصد بها تحرير الكاتب من أفكاره الذاتية إلى أفكار غيره يعبر عنها بأسلوبه الشخصى كأن يعيد كتابة فصل من إحدى المسرحيات من ذاكرته ، أو يحلل مسرحية شاهدها ، أو يعبر عن شخصية تاريخية بأسلوبه الخاص . . . إلخ .

٣ — تمارين للاستعمال الشخصى بحسب ما يعن للكاتب من آراء قد تتفق أو تختلف مع آراء غيره ، كأن يعيد صياغة مسرحية فاشلة بحيث يتلمس طرق انجاحها ، أو يكتب مشهداً أكثر من مرة بحيث تعبر كل مرة عن تفكير خاص وغرض مغاير ، أو يصيغ أسطورة أو حدوتة شعبية بأسلوب درامى .

٤ — تمرينات لا يمكن استعمالها إلا داخل الفرق الدراسية بالمعاهد ، وهما تمرينات جماعية يقصد بها توجيه الطلاب إلى التعبير الجماعى عن حدث معين ، كالتعبير عن سخط أو رغبة أو عن ميول شديدة نحو بعض الناس أو تعبيرات فيها ارهاص بمجىء أناس أو وقوع حوادث منتظرة . . على أن تناقش المجموعة فيما انتهت إليه أفكارهم للوصول بها إلى الهدف السليم .

ولا ينسى المؤلف فى النهاية أن يذكر لنا أهم المصادر المسرحية التى يمكن أن نرجع إليها للاستزادة من هذه الدراسات ، وهذا ما نحمده له وإن كان فى دراسته القيمة تلك قد أغنانا — حقيقة — عن الكثير منها ، كما نحمد للمترجم — رحمه الله — أن ذيل الكتاب بهذا الثبت القيم للمصطلحات المسرحية وليس لنا فى النهاية إلا أن نلفت الأنظار لهذا الكتاب القيم ، فنقول لكل مهتم بهذه الدراسات مع دريني خشبه . . . هلم أيها القارئ .

محمد كمال الدين على يوسف

أخبار الكتاب العربي في العالم

يقدمه مدير التحرير

● لا يكاد هذا العدد من هذه المجلة يصل إلى أيدى قرّائه حتى يكون كتاب « الأم » للإمام أبى عبدالله محمد بن إدريس الشافعى الذى وُلد فى « غزّة » سنة ١٥٠ هـ ، ثم جاء إلى مصر سنة ١٩٩ هـ وأقام بها إلى أن مات عام ٢٠٤ هـ ، وفى مصر وضع كتابه « الأم » الذى تنشره « الدار المصرية للتأليف والترجمة » فى طبعة مصوّرة عن طبعة بولاق التى نشرت عام ١٣٢١ هـ فى سبعة مجلدات . وذلك كما أشرنا فى العدد الثالث والعشرين الصادر فى شهر أبريل سنة ١٩٦٦ .

والإمام الشافعى هو أول من تكلم فى أصول الفقه ، وهو الذى استنبطه ، ورتّب أبوابه وميّز بعض أقسامه من بعض ، وشرح مراتبها فى القوّة والضعف ؛ كما يقول الرازى ويزيد القول بأن نسبة الشافعى إلى « علم الأصول » كنسبة أرسطاليس إلى « علم المنطق » وكنسبة الخليل بن أحمد إلى « علم العروض » .

ويقول العلاّمة ابن خلدون فى « المقدمة » : « وكان أول من كتب فيه — أى فى علم أصول الفقه — الشافعى رضى الله عنه . أملى فيه رسالته المشهورة تكلم فيها فى : الأوامر والنواهى ، والبيان ، والخبر ، والنسخ ، وحكم العلة المنصوصة من القياس ، ثم كتب فقهاء الحنفية فيه ، وحققوا تلك القواعد وأوسعوا القول فيها ، وكتب المتكلمون أيضاً » .

وقد جمع تلميذه الربيع بن سليمان بعض كتب الشافعى وسمّاه كتاب « الأم » بعد أن سمع من الشافعى هذه الكتب وبيّن ما فاته سماعه وما وجده بخط أستاذه .

ويتميز أسلوب الشافعى عن أساليب رجال الفقه بأنه أسلوب أدبىٌّ ممتع ؛ وكلامه ، كما قال ابن هشام « لغة يحتجّ بها » . وقد قال الأصمعى : « صححتُ أشعار هُذَيل على فتى من قريش ، يقال له محمد بن إدريس الشافعى » . وقد برع فى الشعر واللغة وأيام العرب . وبلغ من علمه بالفقه والحديث أنه كان يفتى وهو ابن عشرين سنة .

ويقول « جولد زيهر » فى مادة (فقه) فى « دائرة المعارف الإسلامية » : « أظهر مزايا محمد ابن إدريس الشافعى أنه وضع نظام الاستنباط الشرعى من أصول الفقه ، وحدّد مجال كل أصل من هذه الأصول . وقد ابتدع فى (رسالته) نظاماً للقياس العقلى الذى ينبغى الرجوع إليه فى التشريع من غير إخلال بما للكتاب والسُّنّة من الشأن المقدم ،

ورتّب الاستنباط من هذه الأصول ، ووضع القواعد لاستعمالها بعد ما كان جزافاً » .

وقد ذكرنا من قبل أنه كانت للشافعى نظرية متكاملة فى « التعايش السلمى » تقدّم بها الدكتور عز الدين فودة إلى مؤتمر لاهاى للعلاقات الدولية ، وقد أقرّها هذا المؤتمر ، وأصبحت تدرس الآن فى جامعات أوروبا . وقد أعلن المندوب الروسى فى المؤتمر أن النظرية الروسية فى التعايش السلمى لا تختلف فى الشكل والمضمون عمّا ذهب إليه الشافعى .

وقد صدرت الطبعة الجديدة لكتاب « الأم » بمقدمة للمرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق شيخ الجامع الأزهر سابقاً ، تكلم فيها عن الشافعى واضع أصول علم الفقه ، وعن نشأته وسيرته ، وعن الدراسات الفقهية إلى عهد الشافعى ، وعن أهل الرأى وأهل الحديث ، وعن الشافعى بين أهل الرأى وأهل الحديث ، وعن آثاره وكتبه ، ثم ختم هذه الدراسة بالكلام على « وضع الشافعى لعلم أصول الفقه » انتهى فيه إلى أنه « قد لا يكون بعيداً عن غرض الشافعى فى وضع أصول الفقه أن يقرب الشقة بين أهل الرأى وأهل الحديث ، ويمهد للوحدة التى دعا إليها الإسلام » .

● وأخذت « دار القلم » فى إعادة نشر كتاب « الجامع لأحكام القرآن » لأبى عبدالله محمد بن أحمد الأنصارى القرطبى المتوفى بمصر بمنية ابن خصيب سنة ٦٧١ ﻫ حيث رحل من قرطبة إلى الشرق واستقرّ بهذه المدينة متعبداً زاهداً .

ويعتبر تفسيره من أدقّ التفاسير فى استنباط الأحكام الدينية من نصوص الآيات القرآنية ، كما يتميز بالأسلوب الأدبى القوىّ المشرق الديباجة .

وكانت « دار الكتب المصرية » قد نشرته أكثر من مرّة فى عشرين جزءاً ، وكانت كل طبعة منه تنفد فى أسرع وقت لقيمته العلمية ، فرأت « دار القلم » إعادة نشره من جديد بتصريح خاص من دار « الكتب المصرية » .

● أشرت فى العدد الخامس والعشرين من هذه المجلة الصادر فى شهر يونيه سنة ١٩٦٦ إلى جهود « وزارة الثقافة والإرشاد القومى » بالجمهورية العربية السورية الشقيقة فى سبيل إصدار مجموعات منوّعة فى فنون المعرفة — تأليفاً وترجمة وتحقيقاً — حتى استطاعت خلال فترة وجيزة أن تنشر أكثر من مائة وثلاثين كتاباً ، تعاونت على إخراجها مديريتا : التأليف والترجمة ، وإحياء التراث . وذلك إلى جانب المجلة الثقافية الرفيعة التى تصدر عنها شهرياً وهى مجلة « المعرفة » .

ومن بين الأهداف التى وضعتها هذه الوزارة نصب عينيها نقل روائع الأدب العالمى إلى لغتنا العربية لتزود المثقفين العرب بثمرات الفكر العالمى ، وفى هذا الباب نشرت لوناً طريفاً هو أقرب صلة بأفكارنا ومشاعرنا حيث نشرت « سلسلة روائع الأدب الشرقى » وقدمت فى هذه السلسلة ثلاثة كتب من عيون الأدب الشرقى : الفارسى والهندى ؛ وهى

١ — « روضة الورد » أو « كلستان » للشاعر الفارسى الحكيم سعدى الشيرازى الذى ولد فى شيراز عام ٦٠٦ ﻫ . وعاش تسعين عاماً لقى فيها من أحداث زمنه وظلم مجتمعه ما دفعه إلى كثرة الترحال حيث سافر إلى الهند والحجاز واليمن والشام ووقع فى أسر الصليبيين هناك ، وأودع شعره الرائع خلاصة تجاربه وخبرته بالحياة والناس .

٢ — « روائع من الشعر الفارسى » ، وقد ضمّ هذا الكتاب طائفة كبيرة من روائع ثلاثة من كبار شعراء الفرس هم : جلال الدين الرومى وسعدى الشيرازى وحافظ الشيرازى .

وقد عهدت الوزارة أمر ترجمة هذين الكتابين

إلى الأستاذ محمد الفراتى ، وهو شاعر كبير عُرف باطلاعه العميق على الأدب الفارسى قديمه وحديثه ، فحرص — وهو يترجم الكتاب الأول — على أن ينقل الشعر الفارسى فيه إلى شعر عربى مشرق مع محافظته على أداء المعنى دون تصرُّف أو تحريف ، وعلى أن ينقل النثر الفارسى فيه أيضاً إلى نثر عربى عال يتفق فى جمال سرده وأسلوبه ونسجه مع الأصل الفارسى .

وفى الكتاب الثانى نقل الأستاذ الفراتى الشعر الذى اختاره لهؤلاء الشعراء الثلاثة إلى شعر عربى مشرق الديباجة أيضاً ، فأحسن الاختيار والترجمة .

٣ — « دورة الربيع » لشــاعر الهند العظيم رابندرانات طاغور . وقد عهدت ترجمته إلى أديب اضطلع منذ سنوات بنقل الكثير من روائع طاغور إلى العربية فى أسلوب جميل ، هو الدكتور بديع حقى ، وراجعت الترجمة الدكتورة نجاح العطار . وفى هذا الكتاب تمتزج فلسفة طاغور فى عمقها بجمال صوره الشاعرية وخياله السامى . وكان طاغور قد ترجم هذا الكتاب بنفسه من البنغالية إلى الإنجليزية والتزم بترجمة الرباعيات التى جاءت فيه شعراً بالإنجليزية ، فاقتفى المترجم العربى أثر طاغور ونقل هذه الرباعيات شعراً عربياً .

وقد عنيت الوزارة بإخراج هذه الكتب الثلاثة فى أروع مظهر فنىّ فى الطباعة جعلها إلى جانب القيمة الأدبية الرفيعة تحفة فنيّة لها القيمة الرفيعة أيضاً .

❀❀❀❀❀❀❀❀❀❀

● وعن الأدب الفارسى أيضاً نشرت « دار العلم للملايين » ببيروت ترجمة عربية جديدة لرباعيات الخيّام قام بها شاعر البحرين الأستاذ إبراهيم العريّض ، وذكر أن الذى دفعه إلى تعريبها هو أنه أراد أن ينشئ نفس الجوّ الذى كان يشعر به فى تلاوة الخيّام منذ صغره ، وهو الجوّ الذى قارب منه وديع البستانى أو كاد لولا أن جعل ترجمته سباعيات . وقال إن سواه من المعرّبين استأثر كلٌّ منهم من الخيام بتلك الناحية التى لها مساس بحياته الخاصة ، فصوّر بعضهم الخيّام صبّاً مغرماً ، وصوّره بعضهم الآخر فاسقاً ملحداً ، وأكثر من الغريب فى شعره حتى أصبحت المعانى وقد ضرب دونها حجاب ، فلا تدرك إلا بإمعان النظر ، وتبذّل فى نقله ذاك حتى وقع فى ركاكة الناشئين . وهذا كله بعيد عن روح الخيام وحقيقة شعره ، فإن الرباعيات فى أصلها من السهل الممتنع الذى يفهمه العالم والجاهل سواء .

وقال الأستاذ إبراهيم العريّض إنه فعل فى ترجمته العربية ما فعله فتزجرالد فى ترجمته الإنجليزية إذ حاول جهده أن يجعل ترجمته أقربها إلى روح الخيّام فكان يرجع إلى فتزجرالد أحياناً على الرغم من إلمامه بالأصل الفارسى فى تنسيق الأفكار التى تتخلل الرباعيات وترتيبها لأنها فى الأصل مفككة الأسباب ولأجل المحافظة على وحدة السياق فيها .

وقد اقتصر الأستاذ العريّض — مثل فتزجرالد — على الرباعيات التى تشهد على نفسها أنها للخيّام لا لسواه وأعرض عمّا دُسّ عليه .

وخلال المقدمة التى صدر بها هذه الترجمة وذكر فيها طائفة ممن سبقوه إلى ترجمة رباعيات الخيّام أمثال محمد البرعى وجميل صدقى الزهاوى وأحمد رامى وأحمد زكى أبى شادى والصرّاف والصافى النجفى وغيرهم ، ذكر اسم الشاعر على محمود طه من بين من ترجموا هذه الرباعيات . والحقيقة أن صديقنا على طه — رحمه الله — لم يترجم الرباعيات ولكنه نظم قصيدة عنوانها « كأس الخيّام » قال فى مقدمتها إن الرباعيات قد صدحت فى نفسه فكتب قصيدة فى الكأس ، استهلّها بوصف الشرق الجميل المستيقظ على صياح الديكة وتغريد الطيور ،

متأثراً بالمعنى الأول من قصيدة الخيَّام ، مناقشاً فى بعض ما عرض له من آرائه .

وقد استطاع الأستاذ العريّض أن يكسو الرباعيات ديباجة مشرقة ، عذبة الموسيقى لأن شعر العريّض نفسه يتميز بالإشراق والعذوبة .

● كان غريباً أن يعنى المحققون فى السنوات الأخيرة بتحقيق دواوين طائفة من شعراء الجاهلية أمثال امرئ القيس وعَبيد بن الأبرص وعلقمة الفحل وزهير بن أبى سُلمى وقيس بن الحطيم وتميم بن أُبَىِّ بن مقبل وبشر بن أبى خازم والأعشى الكبير وأوس بن حجر وغيرهم ، ونهض بهذا العمل طائفة من المحققين الأجلاء » ويبقى بعد ذلك كله؛ ديوان النابغة الذبيانى لا يعنى بتحقيقه التحقيق العلمى الجدير به .

وكان المستشرق الفرنسى هرتويج ديرنبورج H. Derenbourg المتوفى سنة ١٩٠٨ قد نشر الديوان فى المجلة الأسيوية بباريس سنة ١٨٦٨ ثم نشره على حدة بشرح الأعلم الشنتمرى مع ترجمة فرنسية وأضاف إليه ما وجده فى مجموعة شيفر Schifer وصدَّره بمقدمة وافية عن الشاعر .

ثم نشره المستشرق الألمانى ڤيلهلم ألورد W. Ahlwardt المتوفى سنة ١٩٠٩ والذى كان يسمِّى نفسه وليم بن الورد البروسى وذلك فى مجموعة « العقد الثمين فى دواوين الشعراء الستة الجاهليين » وهم: النابغةالذبيانى، عنترة بن شداد ، طرَفة بن العبد ، زهير بن أبى سلمى ، علقمة الفحل ، أمرؤ القيس . وذلك فى مدينة جريفزولد سنة ١٨٦٩ ووضع لهذه المجموعة ذيلا بالشعر المنحول لبعض هؤلاء الشعراء .

وفى سنة ١٢٩٣ هـ (١٨٧٦ م) نشر أمين بن عمر زيتونة بالمطبعة الوهبية بمصر مجموع خمسة دواوين من أشعار العرب ؛ أوّلها ديوان النابغة بشرح البطليوسى ثم دواوين عروة بن الورد وحاتم طيّ وعلقمة الفحل والفرزدق .

ثم نشرت مكتبة الرشاد بمصر سنة ١٩١٠ بمطبعة السعادة مجموعة عنوانها « التوضيح والبيان عن شعر نابغة ذبيان » بشرح أحد أفاضل العصر . قال إنه اعتمد فيه على أئمة اللغة وعلى شروح كثيرة لأفاضل من المتقدمين والمتأخرين ، وعلى نسخ خطية قديمة العهد ، وعلى نسخ من طبع أوروبا ، ثم صدَّره بمقدمة تشتمل على أخبار النابغة ونسبه نقلا عن كتاب الأغانى ، مع بعض أشعار منسوبة إليه .

كما نشر الأب لويس شيخو أخبار النابغة مع ديوانه وشروحه وما أضيف إليه فى مجموعة « شعراء النصرانية » . ثم نشرت المكتبة الأهلية فى بيروت سنة ١٩٢٩ الديوان .

ومع هذا كله بقى الديوان فى حاجة إلى أن يظفر بما ظفرت به دواوين معاصريه من نشرة علمية محققة حتى أخذ الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم على عاتقه النهوض بهذا الواجب ، فهو يقوم الآن بتحقيق الديوان برواية الأصمعى مقارنة برواية ابن السكيت ، وذلك على عدة من المخطوطات الموجودة فى القاهرة وجوتنجن والإسكوريال وغيرها من مكتبات العالم .

ويأمل أهل الأدب أن تظهر هذه الطبعة الجديدة المحققة فى أقرب وقت .

● ويصدر عن « مكتبة الأنجلو المصرية » كتاب اشترك فى وضعه الأساتذه : على الجندى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد يوسف المحجوب ؛ عنوانه : « سجع الحمام فى حِكَم الإمام » ، وهو الإمام علىّ بن أبى طالب . وقد ضم كل حِكَم هذا الإمام القصيرة التى وردت فى « نهج البلاغة » وفى شرح هذا النهج لابن أبى الحديد ، وكذلك الحِكَم المائة التى اختارها له الجاحظ ، وما اختاره القضاعى ، وما ورد

فى كتب الأدب مثل « عيون الأخبار » لابن قتيبة (٢٧٦ ﻫ) و « البيان والتبين » للجاحظ (٢٥٥ ﻫ) وغيرها من المراجع .

وقد رُتِّبت هذه الحكم على حروف الهجاء مع الشرح الأدبى لها ، وذكْر المعانى التى تواردت على هذه الحِكَم فى الشعر والنثر فى مختلف العصور .

● يقول الدكتور سعد مرسى أحمد فى كتابه القيِّم « تطوُّر الفكر التربوى » الذى نشرته له مكتبة « عالم الكتب » فى أكثر من ستمائة صفحة : « لا نستطيع أن نتصور دراسة تطورية دون الرجوع إلى الماضى والنموِّ معها إلى الحاضر . على أننا نتوقع اهتماماً أساسياً بالأفكار التربوية التى نادى بها أفراد عن قصد وعمد أوجاءت فى ثنايا كتاباتهم وتشريعاتهم دون أن يضعوا لها عنواناً مميزاً . وقد تكون معالجة تطوُّر الفكر التربوى بأن يتحول هذا الكتاب إلى فصول يختص كلٌّ فصل منها بدراسة لحياة وآراء أحد المربِّين أو الفلاسفة الذين أدلوا بدلوهم فى التربية وميدانها . وقد لجأ إلى هذا السبيل روبرت يوليك فى كتابه « تاريخ الفكر التربوى » ، ويعترف فى مقدمة كتابه بأن الوقت قد حان لكتابة تاريخ للفكر التربوى لا يقتصر على المفكرين الغربيين فحسب ، وما العالم الغربى إلا جزء من مدنية البشر . ثم يضيف قائلا إن الغرب نسى فى غمرة غروره وبالرغم من دسامة تراثه الفلسفى أنه لم يكن مهداً لديانة عالمية . وقد ظهرت ديانات فى الشرقين الأوسط والأقصى متخذة قارة آسيا دون قارات العالم مصدراً للديانات الكبرى ، وأن هذه الديانات قد قدَّمت لتربية الإنسان أضعاف ما قدَّمه فلاسفة الغرب » .

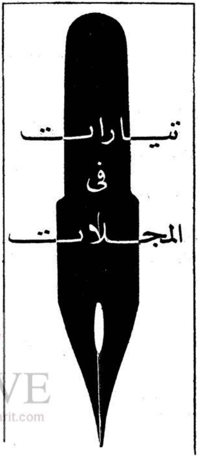
ثم يعرض علينا الدكتور سعد مرسى أحمد الطريقة التى سار عليها روبرت يوليك حين بدأ بأفلاطون ثم أرسطو حتى انتهى إلى السيد المسيح ثم انتقل إلى الكنيسة القديمة فالحديثة إلى آخر أسلوبه فى كتابه .

ويقول الدكتور مرسى إنه لن يتَّبع طريقة يوليك فى تقديم تاريخ للفكر التربوى فى فصول يشتمل كل فصل منها على مفكر أسهم فى هذا الميدان بآراء استحقت أن تتبوَّأ مكانها فى التاريخ ، وإنما سوف تكون « التربية » محوراً وركيزة فى علاقاتها مع الدولة ومع الفلسفة ومع الاقتصاد . ولأن الموضوع مرتبط كل الارتباط بالتاريخ فقد تحدَّث الدكتور سعد مرسى عن التاريخ ودراسته ، وكيف أن الدراسة الصحيحة للتاريخ – كما يتصور – أساسية فى فهمنا للتطور التاريخى للفكر التربوى . ثم ينتقل بعدذلك فيتحدث عن الإنسان على الأرض فيعرض آراء العلماء فى تحديد بدء الحياة على هذا الكوكب الذى نعيش فوقه ، ثم يتكلم على نشأة الدول فى الشرق القديم فيروى لنا قصة التربية منذ أقدم العصور ملقياً الضوء على موقف الدولة من التعليم فى الصين والهند ومصر واليونان وعند الرومان ، ثم الدولة والتعليم فى الإسلام ، وفى العصور الوسطى ثم فى العصر العثمانى وفى العصر الحديث ، ثم التربية أخيراً فى هذا العصر .

وهو إذ يساير عجلة الزمن عبر العصور الوسطى يعرض لاحتكاك الثقافات فى أوربا وفى الشرق العربى وأثر ذلك فى تطوُّر الفكر التربوى مع التركيز على بعض مفكرى المسلمين والمسيحيين . ثم يتتبع حركة تحرُّر العقل البشرى وما تمخضت عنه فى العصور الحديثة فى العالم الغربى ملخصاً آراء بعض المفكرين ممن أثَّروا فى تطوُّر النظرية التربوية . ثم يتناول مجهودات بعض زعماء الإصلاح فى الشرق العربى فى العصور الحديثة مع اهتمام بآرائهم التربوية ؛ ومن ثمَّ يبسط الموقف اليوم فيما ترنو إليه الاتجاهات التقدمية فى التربية فى البلاد العربية .

حسن كامل الصيرفى

تيارات في المجلات والصحف



يقدمها
جمال بدران

- إن النقد والنقد الذاتي من أهم الضمانات للحرية ...
- إن الثورة ليست عملية هدم أنقاض الماضي ، ولكن الثورة هي عملية بناء المستقبل « الميثاق »

الكلمة العلمية

أداة التعبير عما حققه إنسان النصف الثانى من القرن العشرين من انتصارات وفتوح . . فى عوالم الطب والكيمياء والفضاء ، أداة تعبر عما ينتاب هذا الإنسان من دهشة أو ذهول أو إعجاب .. أمام السرعة الخاطفة لتجدد البحوث والاكتشافات ، أداة تعبر عن تفكير ملائم لهذه الحقائق الدقيقة . . فى مواجهة جماهير شغوفة بانطلاقات الإنسان حتى من قيود تنظيم التعبير .

ومن هنا نشأت صعوبة الحصول على كلمة علمية فى مستوى العامة من القراء ، وفى الحقبة التى نعيش فيها على وجه الخصوص . .

ذلك لأن الكتابة العلمية قد عرفت منذ قرون ، لكنها كانت أقرب إلى الشطحات الفلسفية منها إلى منهج العلم . . حتى إذا ما سار الفكر فى اتجاهه نحو التكامل ، وتتابعت قفزات الإنسان فى مضمار الاكتشاف والاختراع ، واستقرت بعض النظريات فوق دعامة من المصطلحات الدقيقة . . اتخذت الكلمة العلمية طابعاً من الفنية لا يحذقه غير القليل .

ولما كان إنساننا الحديث لا يكاد يلحق بنصر علمى يلم به ويستوعبه ، حتى يفاجئه غزو علمى آخر يفتح له أو عليه مختلف الأبواب .

لذا فان مهمة كاتبى هذا النوع من الكلمات صارت من الصعوبة بالدرجة التى يصعب معها توليد ألفاظ لتطابق هذه الفتوحات المتواصلة بدقة ترضى العلماء ، وبسرعة تلائم صاروخية التطور ، وبوضوح فى العرض وإشراقة فى العبارة . . يجذبا إلى هذا الحقل فئات جديدة ، من القراء ، أذهلتهم أخباره لكنهم لا يجسرون على التطلع إليه أو الحديث فيه أو النقاش حوله . .

ومن ثم صارت أمانة الكلمة تحتم على كاتبى الأدب العلمى أن يوفروا لمؤلفاتهم هذه المتطلبات .

وهنا يجب علينا أن نفرق بين كتابة الخيال العلمى . . ذلك النوع الذى تزعمه جول فيرن و هـ . ج . ويلز ، وبين هذا النوع الذى نتحدث عنه . . لأنه على نقيض الخيال تماماً ، إذ يعتمد على ما تم التوصل إليه فعلا . . فيعرض لحقائقه ويصف دقائقه ، ويقدمها لنا نحن القراء سهلة ميسورة .

ومن ثم فان قوة تأثير هذا النوع من الكلمات وفاعليته . . يقاسان بما فيه من حقائق صادقة ، ودقائق مفصلة . . دونما إملال أو نفور .

ويتضح هذا القول لو قارنا بين هذا النوع الجديد من الكلمات وبين الكتابة الروائية . . فبينما تكون كلمات الأدب العلمى ملتزمة بالحقائق والموضوعية عندما تصف لنا وتعرض لنظريات وشروح ، تكون الكتابة الروائية — عندما تطرق هذا الباب نفسه — غير ملتزمة بالحقائق والموضوعية ، بل إنها تفضل الذاتية ، وتستعين بما يسمى الجاذب العاطفى الذى يتعارض تعارضاً شديداً مع الدقة العلمية .

ومما لا شك فيه أن الأديب العلمى يعانى من بعض القيود التى يجابهها فى سعيه إلى التشويق . . فهو مثلا لا يستطيع أن يستخدم عنصر إثارة اللهفة الممكن فى الصياغة الروائية ، ولا يستطيع أن يختار تفصيلات موضوعه كما يفعل كاتب المقال ، ولا يمكنه الاعتماد على مخاطبة العاطفة الانفعالية التى يجيدها كاتب التحقيق الصحفى . . لذلك فانه لا سبيل أمامه فى التطلع إلى

اكتساب جمهور من القراء غير الاعتماد على الكلمات والتفصيلات الشائقة فى موضوعه وإبرازها .

ومما لا شك فيه أيضاً أن الأدب العلمى يفترض مقدماً من الكاتب تمرساً وتبحراً فى الميدان الذى يعالجه ، فيجب ألا يكون ثمة أخطاء فى سوق الحقائق ولا ثغرات فى المصادرات المنطقية . . ولا يمكن أن يتم هذا إلا إذا قام أديبنا العلمى بدراسة تفصيلية لكل جانب رئيسى من جوانب ذلك الموضوع كمعرفة أساسية ، لذلك فانه يمكننا أن نطلق على هذا النوع من الأدباء صفة مرجع الثقة . . نظراً لما تحتويه كتاباتهم من حقائق لا يتطرق إليها أى شك .

كذلك مما لا شك فيه أن الأديب العلمى له صفة العمومية التى تميزه عن العالم ، ومن ثم فان هذه الصفة تستوجب أن يستخدم لكتابته كلمات تطوع المصطلحات العلمية التى لا تتضح مدلولاتها إلا بالتجربة . . تطوعها لتذوق الجمهور العريض فى غير ما إسفاف أو خطأ . . ومن هنا تنشأ حساسية موقف هذا النوع الجديد من الأدب .

ولا ريب أن قابلية الكلمة العلمية للتحقق من صدق محتواها ، ألصق بما يدور فى خلد القارئ لها من أى نوع آخر من الكلمات . . لأنها تربط بين خياله المثار وبين إمكان تحقيقه فى الواقع ، عن طريق ما يورده الأديب العلمى من قرائن تمكن القارئ من مراجعة كل حقيقة والتأكد من صحتها وهو يمضى قدماً فى المطالعة .

ولا يمكن أن تكون كلمة علمية من هذا النوع ناجحة من غير أن يتوافر فيها عنصر الأصالة . . أصالة فى المادة وأصالة فى التعبير ، فى المادة بمعنى امتلاك الأديب للخامة الجديدة على الدوام . . فيقدم للقارئ حقائق أو نظريات غير المعروفة بشكل عام ، وأصالة فى التعبير بمعنى التعود على ما يسمى بالنقلة السريعة فى الجملة ، والقول الصريح الدقيق مع العبارات المجازية الجاذبة .

تلك كلها شروط أو صفات مستخلصة من هذا النوع الجديد من الكتابة ، يجتاح الفكر العالمى بكلماته العلمية الأخاذة . .

فهل نسير على الدرب بكلماتنا العربية الدقيقة ؟ . . هذا ما سوف تجيب عليه طبيعة تطورنا . . والكتب التى ستتداول بين أيدينا .

* * *

إن العالم العربى أبا الريحان البيرونى ليعتبر واحداً من أعظم العقول ، بل هو — كما يقول المستشرق « سخاو » — أكبر عقلية علمية فى التاريخ . وها هو الدكتور عبد الحليم منتصر يتحدث عنه بهذا النوع من الكلمات الأدبية العالمة : فيكتب بها فى مجلة . .

: : : قائلا : « ويشمل الجزء الأول – من كتاب البيرونى المعنون بالقانون المسعودى – خمس مقالات تناولت هيئة الموجودات والعالم والأثير وكرية الأرض وكرية السماء والكسوف والخسوف ومطالع البروج ومعرفة عروض البلدان ودرجات طلوع الكواكب وغروبها والجداول الخاصة بشهور العرب والفرس والإسكندر والسريان وتواريخ الهند وجداول الأعياد والأيام المعظمة . كما تناول فى الجزء الثانى تصحيح أطوال البلدان بالكسوفات، ثم بما بينها من مسافات وحركة الأوج وحركات القمر ومنازله . وعالج فى الجزء الثالث الفرق بين الكواكب الثابتة والسيارة وتقسيم الكواكب الثابتة » .

والقارئ لهذه الكلمات فى المقال الأدب علمى ، يحس بشوق إلى الربط بين ماضيها وحاضرنا ، وإلى الرجوع إلى أحداث طريفة أو أمثلة من الماضى تلقى الضوء على هذه الكلمات التراثية فى مجال العلوم ، وتشد اهتمامه بالمطابقة بينها وبين ما يشابهها فى الحاضر من أحداث .

يريد القارئ للأدب العلمى أن يقنن حياته بكلماته ، وينتصر بها على ما يعترضه من جزئيات مثلما فعل العلم فى عمومه . . ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا زاد التصاقاً بما أنجزه من نماذج الانتصار ، وتلك مهمة الأديب العالم . . فهل نعثر على بغيتنا فيما بعد ؟ . . هذا أملنا .

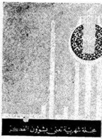
إن الدكتور منتصر نفسه هو الذى يحقق لنا هذا الأمل بمقال يعتبر من عيون الأدب العلمى عن « عالم الدقاق من الأحياء » . . فكلماته فى مجلة . . . . تكاد أن تكون شخوصاً تنبض قلوبها ، وتلفحنا أنفاسها ، وتتردد أصواتها بين جنباتنا ، فتزاحم ما يدور فى رءوسنا بأفكارها ، وننفعل بما أثارته من بحوث وتساؤلات . . فها هو يتحدث عن البكتير والفيروس فيقول « البكتير كائنات دقيقة ، مختلفة الشكل . . فقد تكون كروية أو عصوية أو حلزونية أو واوية الشكل ، وهى خالية من المادة الخضراء التى توجد فى النباتات عادة ، ولكنها تشبه النباتات فى وجود جدار صلب نوعاً ، وهى فى ذلك تختلف عن الحيوانات وعن الفيروسات ، وقد يبرز على سطحها زوائد ذات أشكال مختلفة ، وأن لها القدرة على أن تتحوصل ، وتحيط نفسها بجدار غليظ ، وتتقوقع المادة الحية بداخله وبعيداً عنه ، وذلك إذا ساءت الظروف ، وتستطيع أن تبقى على هذه الحالة مدة طويلة ، إلى أن تتحسن الظروف ، وعندئذ تنشط وتنمو ، وتذيب الجدار الغليظ ثم تتكاثر وتعود سيرتها الأولى من النمو والنشاط والانقسام طالما كانت الظروف مواتيـــة . . . » .

وبذلك جسم لنا صورة للبكتير نستطيع بها أن نتعرف عليها ونحتاط لها ، خاصة وأنه يعرفنا بأنواع خيرة من البكتير صديقة للإنسان ، فتدفع عنه

شرور هؤلاء الغزاة من الدقاق : : بافراز الفيتامينات : . ومن ثم استغل العلماء هذه الظاهرة فى وقف أمراض بكتيرية كانت تقصف بالأطفال الرضع فى المستشفيات ، وفى اكتشاف نوع آخر يقاوم المضادات الحيوية ، وفى كشف مسار البكتير وأنواعها داخل الجسم لتشخيص أمراض الحصبة الألمانية وسرطان الدم والحمى الروماتزمية :

وبذلك نقل الدكتور منتصر هذه الكلمات من فوق الصفحات إلى داخل الأجساد : . لتعيش معها أمراضها وصحتها ، وتتطلع منها إلى ما تصبو إليه من أمل . . بواقعية وفنية بعيدتين عن التصنع والافتعال . . وهو غاية ما يهفو إليه كل أدب صادق :

وقد يتبادر لذهن القارئ أن الكلمة العلمية مقتصرة على كل ما عدا الإنسان . . بمعنى أن حدة القوانين العلمية ومنهجها لا يقبلان دراسة الإنسان ونشاطاته بهذه الصرامة المعملية والدقة الرياضية . . لكن علوم الإنسان بما احتوته من اقتصاد وقانون واجتماع وسياسة ونفس ، قد اتخذت لنفسها منهج العلم وطابعه الموضوعى . . وها هو خليل أحمد خليل يتناول كتاب المستشرق الفرنسى رودينسون عن « الإسلام والرأسمالية » ، فيتحدث عن الفكر والكتابة العلمية ، ويكتب فى مجلة . . :



. . . قائلا : « إن للكتابة العلمية غاية : هى البحث عن حقيقة علمية ، إظهارها وتقدمها . فحين يظهر اكتشاف علمى يبقى جانباً فترة من الزمن ثم يدخل أخيراً فى التاريخ : أى فى السياسة والتاريخ . غاية هذا الكتاب إفادة القارئ بدرجة أولا . أى الإنسان القابل للتغير . إذن الكلمة العلمية تريد أن تظهر ، أن تتجسد ، أن تقترن بالزمن أى بالفعل . وهى إذ تولد من الوعى تتجه إلى الوعى الآخر . هذا التوجه يحتاج إلى طريق . . هذا الكتاب هو فتح الطريق » .

والكتاب يأتى بمعنيين للرأسمالية مختلفين . . أولها مجموع المؤسسات الاقتصادية منعزلة أو متحدة ، ومظاهرها الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج ، والشروع الحر والفائدة الفردية والإنتاج لسوق حرة . . وثانى المعنيين للرأسمالية هو أن المجتمع بأكمله هو الرأسمالية ، حيث تهيمن المؤسسات المتميزة بعقلية الرأسماليين .

ثم يرى رودينسون أن القرآن والسنة كمنبعين وحيدين للتشريع الإسلامى لم يدينا الملكية الخاصة لأنها كما يبدو متعلقة بالإرادة الإلهية أكثر مما تتعلق بنشاط الإنسان . . حتى الأراضى الجماعية التى كانت تملكها قبيلة أو قرية لم تكن معترفاً بها فى القانون الدينى . . إلا أن هذا القانون يدين الغنى الفاحش والتبذير فقط ، أما ملكية وسائل الإنتاج ، وكذلك التجارة فلا يدينهما . :

كذلك العدالة الاقتصادية فلا تعنى فى القرآن غير تحريم الربا ، لكنها لا تعنى الفوارق الطبقية أو التفاوت الاجتماعى .

ومن الغريب أن كاتب المقال يوافق رودينسون على كل ما ذهب إليه فيقول « يبدو مما تقدم أن رودينسون كان عالماً فى كتابه الغنى بالملاحظات وكان حكيما يعرف ما يريد ، وعما يبحث . . وهو واع لأنه ذو موقف . فكتابه يحتوى على نقد لأهم نظريات علماء الاجتماع والاقتصاد » .

وإلى هنا يصح أن نقول للسيد خليل أحمد خليل وأستاذه الحكيم . . قفا مكانكما . . فما كان العالم يوماً ما . . ذا موقف تجاه موضوع بحثه ، وما كان العلم أبداً منحازاً أو متعصباً لظاهرة على حساب أخرى . . حتى لو فرض وكان أحد هؤلاء العلماء متشبعاً بفكرة عقائدية معينة ، فان النزاهة العلمية تلزمه بخلع هذا الإزار العقائدى قبل الخوض فى مثل هذه الدراسات . حتى لا توصم نتائجه بالأفكار المسبقة . . فاذا ما وجدنا رودينسون يختار للرأسمالية تعريفاً غريباً قبل أن يقيسه على ما جاء به الإسلام من تفصيلات فى هذا المجال . . فيقول إنها « هى القطاع الذى يغطيه الرأسمال التجارى والمالى فى مجتمعات (شبه رأسمالية) » ويعكس منهج البحث . . فيقيس الشريعة الإسلامية على ما تفتق عنه ذهنه من تعريف مفتقد بدوره للإجماع العلمى . . أظن أن مثل هذا الموقف قد بلغ من العسف قدراً يدفعه إلى التفوه بهذه الأقوال ! !

إن الكلمة العلمية لأسمى من هذا اللجاج . . فأين التعريف المسلم به للاشتراكية مثلا . . حتى تقول إن الإسلام قد خلا منها ! ! ومتى ظهر تعبير الاشتراكية حتى نستطيع أن نوافق على أنه فات ديننا أن يشير إليه ؟ ! ومن قال إن الملكية الخاصة غير المستغلة والتى أيدتها تعاليم الإسلام . . قد منعتها الاشتراكية ؟ ! ! ومن قال إن عهد الاجتهاد قد انتهى وأغلق بابه حتى يجرؤ رودينسون مدعياً أن قول ملاءمة الإسلام لكل زمان ومكان لا يقبل منطقياً ! ! ؟ . . لذلك لا يسعنى إلا أن أهمس فى أذن السيد خليل : : **أما تعرف شيئاً عن مذهب تحكيم العقل ؟**

إننا نعثر على بعض ما يفيد من هذا المذهب فى مجلة : :

. . . تحت عنوان « طبقة الفهماء » بقلم حسن الكرمى : : « السبب الثانى لظهور الشك ناشىء عن الوقع الذى أحدثه فى الفكر الأوروبى الاطلاع على شعوب أخرى لها عادات وأديان أخرى . . . والسبب الثالث هو نشوء الروح العلمية ، ونشوء الصراع بين العلم من جهة والإيمان الدينى من جهة أخرى . . . » لكننا فى الشرق لم نصطدم بمثل هذين السببين فالديانات نبعت منه واختلط أتباعها فيه ، وأثرت تعاليم الرسالات السماوية فيما عداها من

الأديب

معتقدات ، وتبلورت معارف وقيم راسخة : . ثم إن دول الخلافة الإسلامية قد فتحت أبوابها لكل العلماء وكل حركات الترجمة ، ومن ثم فما كان هناك أثر للصراع بين دولتى الدين والعلم . . وبالتالى فان موجات الشك لم توجد إلا فى حالات فردية متفرقة تنفى عنها صفة الموجة المتواصلة . . خاصة وأن مبادئ الإسلام هى بالمرونة التى تضم الواقع الدنيوى إلى روحانية الدين لتخلق منهما مجتمعاً عقائدياً متطوراً .

تلك هى الحقيقة . . ولكن كم من محاولات ترتكب لتزييفها ! !

وها هو الدكتور زكى نجيب محمود يعرض فى مقاله لكتاب « البيان القومى الثورى » . . فيكتب فى مجلة . . .

الفكر المعاصر

. . . قائلا : « النظرية المقترحة ترى فى الفلسفات المعروفة المألوفة جوانب جزئية ، ليس فى وسع إحداها أن تفسر كل شىء فى حياة الإنسان الغزيرة الخصبة ، ولا مناص من جمع الجوانب كلها فى مركب واحد ، يكون هو الحقيقة متكاملة ، وكأنما ظن مؤلفنا العربى أن هذه الفلسفات التى رآها جزئية محدودة ، حين كانت تقرر الواحدة منها جانباً واحداً دون سائر الجوانب ، فانما كانت بهذا تنكر وجود الجوانب الأخرى من حياة الإنسان ، وحقيقة الأمر ليست كما ظن ؛ بل إن الفيلسوف من مذهب معين لم يكن يضنيه شىء بقدر ما يضنيه أن يرد سائر جوانب الحياة الإنسانية — وهو معترف بوجودها ، كما نعترف نحن بوجودها — إلى المبدأ الواحد الذى يرتضيه ، فاذا كان مبدؤه هو أن الإنسان فى حقيقته عقل صرف — وهذه هى الفلسفة المثالية والعقلانية — كان سؤاله بعد ذلك هو : كيف أفسر بالعقل وحده سائر جوانب الحياة ؟ » :

وقد جاءت هذه الكلمات الدقيقة فى سياق القول بأن الإنسان نظراً لأنه عاقل شاعر مريد قد أصبحت له حضارة وأصبح له تراث . بمعنى أن حقيقة الإنسان المتكاملة هى عقله وحضارته وتراثه . فما رأى السيد خليل الذى يريد أن يقيم اشتراكية علمية على غير ما سند من حضارتنا وتراثنا الراسخ : . هل هذا من الحقيقة فى شىء ؟ ! ! إننا نعيش فى عصر التخلص من الأوهام .

إن الحقيقة والإنسان واكتشاف العصر هى عناصر الوجود المميزة للقرن العشرين : . وها هو كامل زهيرى يقدم لنا كتاباً عن مشكلة الأخلاق والفكر لدى سارتر . . فيقول فى مجلة . .

المصوّر

. . . « لأنك تتسلم حياتك ووجودك ، وتستطيع أن تصنع حياتك بذكائك ، وتستطيع أن تستسلم للحياة . فلا تحياها ، ولكنك توجد ، ولا تعيش . ولذلك فلا بد للأديب ، بل لكل إنسان ، أن يصنع حياته ، وأن يمزج حريته بوجوده . فاما أن نموت ، وإما أن نحيا الحياة التى نصنعها

بأنفسنا . ولكن كثيراً من الأدباء يصبحون من المشعوذين ، الحواة ، وآكلى الثعابين ، نصابين ، يتاجرون ببعض العواطف اللزجة ، أو بالدعاية المسمومة أو الأفكار الرخيصة — التى قد تكون رائجة ومربحة ومريحة . نعم فالربح والراحة هو ما يبحث عنه بعض الأدباء على حساب الحقيقة والإنسان واكتشاف العصر : : . » :

إلا أن جان بول سارتر متعدد الجوانب فى نشاطه الأدبى ، فقد خاض ميدان السياسة ، وغزا آفاق الفلسفة ، وقام بدور كبير فى حقل المسرح ، وقطع شوطاً بعيداً فى مضمار الفكر الاجتماعى ، بل ضرب بسهم وافر فى مجال الأخلاق والأدب : : وهو فى كل ذلك يبحث عن الحقيقة فى موقف الإنسان تجاه عصره :

أما الإنسان الفرد ومجهوده البطولى للتغلب على عقبات الحياة فقــد كتبت مجلة . .

: : . عن روبرت مانرى الذى قام برحلة وحده عبر المحيط بقارب صغير قديم . . فبقى ٧٨ يوماً فى مياه المحيط حتى وصل إلى شواطئ أوروبا : فألف كتابه « وحدى مع المحيط » ليحكى فيه دقائق هذه الرحلة المثيرة ، وعرض الكتاب إن كان يبرز عزم الإنسان وإصراره على السعى لبلوغ الهدف . فهو أيضاً يوحى بفردية الإنسان المنعزل عن العالم فى محيط : . . فرحلة كهذه عام ١٩٥٨ وما تضمنته من صعوبات وأهوال ، لم تعد تقاس بجانب رحلات الفضاء الصاروخية المذهلة عام ١٩٦٦ . . ويمكننا أن نقول إن هذه الرحلة القاربية تمثل المرحلة التقليدية أو المتحفية فى عالم الرحلات . : فأنا أتصور اثنين أحدهما مانرى هذا وهو يخرج من قاربه الذى خاض به المحيط فى نهاية الرحلة ، والآخر يخرج من كبسولة الفضاء بعد أن هبطت فى المحيط أيضاً بعد انتهاء الرحلة ، ثم يقدم كل منهما تقريراً أو قصة تحكى عما وقع له من مفاجآت وما لاقاه من أحداث . . لن يقول العالم القارئ لهما شيئاً إلا أن الثانية قصة لرحلة فضاء ، أما الأولى فلا تعد عن مجرد كونها رحلة فراغ . . وشتان ما بين الاثنتين من بون شاسع فى المفهوم ، وفى المجال ، وفى النفع ، معذرة . . أقصد فى منهج التفكير . . ألست معى أيها القارئ العزيز فى الترحيب بقصة عن رحلة الفضاء ؟ ! ! لأنها تمثل مرحلة جديدة فى الأدب . . الأدب العلمى أو العلم الأدبى .. الذى يقدم لنا الحقائق الخافية .. حتى ولو كانت فى أجواز الفضاء .

وبعدئذ يحق لنا أن نسأل : . هل رحلة فضاء كهذه هى من نتاج عمل فردى كالتى فعلها مانرى بقاربه الهزيل ، أم حصيلة جهود مشتركة لعديد من العلماء والفنيين ؟ ! ! . .

جمال بدران